

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

---

Volume XLIX

February, 1957

Number 2

---

## GRETCHEN IM URFAUST

HEINZ POLITZER  
*Oberlin College*

Im Gesamtzusammenhang der zweiteiligen Tragödie erscheint Gretchen als die Empfängerin von Faustens Gefühl, als Prüfstein seiner Sittlichkeit, Büßerin seiner Tragik und Wegbereiterin seines Heils. Es ist verwunderlich, daß die belesene Simone de Beauvoir das Opfer Gretchens vergaß, als sie die ungerechte Behandlung beklagte, der die Frauen aller Zeiten und Sprachen in der Dichtung der Männer ausgesetzt sind: „*Quel que soit l'ego qui se cherche à travers elle, il ne peut s'atteindre que si elle consent à lui servir de creuset*“ (*Le deuxième sexe*, I, 381). Im *Urfaust* freilich, zumal der Gretchentragödie, besitzt sie die unmittelbare Wahrheit weiblicher Existenz. Betrachten wir sie, wie sie ist, nicht wie Faust sie sah – oder ihr Dichter, als er ihr Eigenleben schmälerte, da er den *Faust*, den Wurf seiner Jugend, zur Generalbeichte seines Lebens umschmolz – dann haben wir ein weibliches Geschöpf, vor dessen unmittelbarer Wirklichkeit selbst so vollendete Frauengestalten wie Hauptmanns Rose Bernd oder Hofmannsthals Helene Altenwyl als späte Kunstwerke erscheinen.

Unwillkürlich scheuen wir davor zurück, der Wirklichkeit dieses Geschöpfes zu nahe zu kommen. Ein heimlicher Dichter wie Emil Stai-ger hat sagen können, niemand wisse, „wie ihm geschieht, wenn Gretchen drei, vier Verse spricht, und das ganze unsäglich holde Geschöpf auf einmal da ist und uns anblickt, daß unser Auge sich verschleiert vor Wehmut, Liebe, Schmerz und Glück“ (*Goethe*, I, 239). Unsäglichkeit reicht jedoch für das Schicksal einer tragischen Figur nicht hin; es bei der Unsäglichkeit bewenden zu lassen, heißt, die Gestalt ihrer dramatischen Legitimität berauben. Gespeist von unbewußten Kräften, nimmt die wahrhaft tragische Figur ihren Konflikt in einer Ganzheit auf sich, an der ihr Bewußtsein von der Wirklichkeit nicht minder Teil hat als ihre Träume, Wünsche und Ängste. Die Unvermeidbarkeit von Gretchens Schicksal läßt sich nur erkennen, wenn wir die Figur auf ihre volle dramatische Eigenständigkeit hin befragen

Zwar erfahren wir wenig von Gretchen, ehe sie in der Ballade vom „König in Thule“ die Sehnsucht und Ängste aussingt, die sie im Innern

bewegen. Daß sie über vierzehn Jahr doch alt ist, hat Faust schon wahrgenommen, noch ehe die Liebe auf den ersten Blick ihn traf. Daß ihre Welt von der Kirche zugleich begrenzt und behütet ist, hat uns der Teufel verraten, der mit der Psychologie eines Auktionärs, der den Preis seiner Ware steigern will, dem Verliebten die Unschuld des Begehrten vor die Nase hält. Wo aber steht die Kirche, wo liegt Gretchens Welt? Ein Paralipomenon (Nr. 24 nach der Zählung der Sophien-Ausgabe) spricht von einer kleinen Reichsstadt und erwähnt „das anmuthige beschränckte des bürgerlichen Zustands.“ Dem aber will das „Bauerhüttgen“ widersprechen, das Faust und Mephisto als Reisende gesehen haben, ehe das Mädchen auftritt, und das als „Hütte“ und „Himmelreich“ wiederkehrt, als Faust an Gretchens Bettstatt den Bestand ihrer Welt in sich aufzunehmen versucht. Viel später noch, in der Selbstanklage Faustens, die einmal Wald und Höhle zum Schauplatz haben wird, versetzt er in titanischem Gleichnis ihr Hüttchen gar auf ein Alpenfeld. Es ist, als hätte Gretchens Naturhaftigkeit Goethe dazu gezwungen, so oft er konnte, Natur als Gleichnis für sie zu wählen. Land und Straße, Allee und Dom rühren dicht und nicht immer zwingend aneinander auf dem Schauplatz, auf dem sich ihre Tragödie abspielt. Nicht von ungefähr liegt in der Mitte dieses Schauplatzes ein Garten. Ländliches und Städtisches ist in Gretchen vereinigt; wie eine Blume wächst sie überall, wo es das Salz der Erde gibt und ein Stück Himmel, das ihr Licht gewährt. Blumen umgeben sie; Blumen fragt sie um das Orakel ihrer Liebe und Blumen trägt sie, als sich der Spruch erfüllt hat, zur Madonna an den Stadtrand hinaus. Aus „Blumen“ gewunden ist das Kränzchen, das ihr aus den Haaren gleitet, als sie gebrochen und zertreten ist, wie ihre Schwestern, das Heidenröslein und das Veilchen. Der Name selbst, unter dem sie auftritt, Margarethe, wandelt sich sogleich in Gretchen, das blumenhafte Diminutiv.

Dieses Naturgeschöpf ist in einen engen sozialen Rahmen gestellt, die „kleine Reichsstadt.“ Mit dem Sozialen aber ist auch sogleich der Konflikt da, und mit dem Konflikt die Tragödie. Schon in der ersten Zeile nach ihrem Auftreten hat Faust sie als Fräulein angesprochen, als Edelfräulein, als schönes Fräulein. Die abgedroschene Verbindung, deren sich seither jeder Verführer schämt, läßt hier noch keinen Zweifel daran aufkommen, daß es ihre Schönheit ist, die Faust zu diesem „Fräulein“ führt. Sie aber weist ihn nicht nur ab, sondern auch zurück. Richtigzustellen, daß sie kein Edel„fräulein“ sei, erscheint ihr vordringlicher, als bescheiden ihre Schönheit in Frage zu stellen. Indem sie dieses „Fräulein“ zuerst abschüttelt, verrät sie die Bedeutung, die die soziale Auszeichnung für sie hat, verrät sie sich. So öffnet das dritte Wort, das sie auf der Bühne spricht, gewissermaßen einen Spalt in ihr Unbewußtes: sie ist kein „Fräulein,“ wohl aber in ihren Träumen nicht abgeneigt, adelig zu werden durch die Verbindung mit einem Herrn wie jenem, der sie so freigiebig-frech mit diesem Wort überrascht hat. Daß Faust jung,

schön und bedeutend ist, erregt sie zunächst nicht so tief wie sein vermeintlicher Adel, den sie als soziale Kategorie versteht. Daß er „recht wacker“ aussieht, wiegt leichter für sie als daß er „aus einem edlen Haus“ stammt. Sein Äußeres verrät ihr seine Abkunft, mehr noch sein Benehmen, seine Keckheit. Tiefsinnig ist die Zweideutigkeit, die darin liegt, daß Gretchen glaubt, Faustens Adel „ihm an der Stirne lesen“ zu können; was dort als Zeichen des Geistes geprägt steht, ist ihr vor allem noch ein Merkmal von Klasse.

Zum Stofflichen ihrer Natur und zum Sozialen ihrer Umgebung mußte aber noch ein anderes, Geheimnisvolleres, weniger Sagbares treten, um Gretchens Gestalt vollends plastisch werden zu lassen. Schon sind einige Griffe hervorgetreten, mit denen Goethe das Unvereinbare von Bewußtsein und Unbewußtem, vegetativer Seelenhaftigkeit und sozialem Konflikt in Gretchen zusammenschließt: er hat das Drama im Zwiellicht der Geschichte angesiedelt; die blaue Stunde zwischen Mittelalter und Moderne lockert die Gestalten und läßt ihren Umriß verschwimmen. Balladenhaft verschwimmen auch Ort und Zeit. Faust ist der erste, der hinter Gretchen einen tieferen Zeithorizont eröffnet. Der leere Stuhl in ihrem Zimmer trägt ihn in ihre Vorwelt. Das Bild dieses „Väter Trohns“, das auf lyrische Weise in den „Väter Saal“ hinüberspielt, mit dem Gretchen ihren „König in Thule“ umgeben wird, leitet zu den Kinderscharen vieler Generationen, die oft schon an diesem Stuhl gehangen haben und von denen Gretchen eben nur die eine Letzte ist. In diesem Rückwärtsgehen von Gefühl und Gesicht spricht Faust den eignen Zwiespalt aus und die jähe Wendung, die seine Liebe hier genommen hat: lüstern nach dem einen Augenblick körperlicher Vereinigung ist er gekommen; die unsichtbare Gegenwart der noch unbekannten Geliebten lockt ihn von diesem ersehnten Moment fort in unendliche Vergangenheit. (Der Teufelspakt fehlt noch im Gefüge des *Urfaust*; in der vollendeten Fassung aber werden wir schon hier spüren dürfen, daß der Augenblick des Liebesakts nicht jener sein kann, zu dem der Freier sein „Verweile doch!“ zu sprechen vermag. Schon hier, da Gretchens Bild aus der Gegenwart in die Vergangenheit zerfließt, gibt Faust das Sinnliche ans Übersinnliche preis.) Der Blick wandert von dem frauenhaften Gretchen, das Faust begehrt, in die Zeit zurück, da das „Liebgen hier mit vollen Kinderwangen“ gehaust hat; er streift den Vorfahren, dessen welke Hand sie küßt, und verliert sich hinter ihm in die Ferne der Zeiten.

Thomas Mann hat einmal von der „mythischen Identifikation“ gesprochen, die darin besteht, daß gegenwärtiges Leben sich unter kühner Überspringung von Zeiträumen auf vorzeitig größere Gestalten berufe und an ihnen messe. „Dies ‚Nachahmen‘ aber ist weit mehr, als heut in dem Worte liegt; es ist die mythische Identifikation, die der Antike besonders vertraut war, aber weit in die neuere Zeit hineinspielt

und seelisch jederzeit möglich bleibt“ (*Adel des Geistes*, 595). Das Lied, das Gretchen in den Sinn kommt, ehe sie sich am Abend dieses Schicksaltags zur Ruhe legt, enthält solch eine mythische Identifikation. Die Ballade vom „König in Thule“ ist eine Weise von der Treue, die ein König seiner Buhle hält. Treue, sagt das Lied, ist möglich jenseits aller Bindungen und Vorbehalte der menschlichen Welt; am Ende ist es das Außerordentliche, die Einmaligkeit dieser einen Liebe, die ihr Bild, den Becher, heiligt. Schwer an Bedeutung ist das Wort Buhle ans Ende der dritten Zeile und in den ersten Reim gerückt. Wenn dann aber das Lied verklungen ist und Gretchens Blick auf Mephistos Kästchen im Wäscheschrein fällt, da löst der Schmuck sogleich die Vorstellung von einer Edelfrau aus, die damit „am höchsten Feyertag gehn“ könnte. Zwischen dem Fräulein, für das sie Faust gehalten, der Buhle, die sie aus dem alten Lied heraufbeschworen, und der Edelfrau, als die sie sich soeben gesehen hat, schwankt für einen Augenblick Gretchens Bild von sich selbst. Sie schmückt sich auf und spiegelt sich; vor dem Spiegelbild jedoch stellt sich sogleich die Wirklichkeit wieder her; aus der Edelfrau wird wieder das „junge Blut,“ das arm und alles andere denn ein Fräulein ist. Was bleibt, ist das Lied, dessen Melodie immer noch nachschwingt, das Lied von der Treue, die eine hochgestellte Person einer niedrigeren gehalten hat, und von der Liebe, die inniger zu binden vermag als das Sakrament der Ehe. „In Träumen,“ sagt W. B. Yeats, „beginnen Verantwortlichkeiten.“ Das Eingeständnis, daß doch alles nach Golde drängt, am Golde hängt ist in Gretchens Seele zum Spiel mit dem Feuer geworden, wie es Mephisto, der Menschenkenner und Frauenverächter, nicht anders gewollt hat.

Der Reim auf Buhle aber ist Thule. Da sie die Ballade singt, erschließt Gretchen, ihr selbst unbewußt, die eigene seelische Situation; indem sie sich ins Land der Mythe begibt, nimmt sie auch ihr eigenes Schicksal ahnungsvoll vorweg. Dieses Thule ist ein Land des Untergangs; die drei wesentlichen Bilder des Lieds sind Symbole des Vergehens: die Buhle auf dem Totenbett, der alte Zecher beim Trunk, der sein letzter sein wird, der stürzende Becher. Der Klang eisiger Ferne, der Thule, dieser nordischen Atlantis, anhaftet, teilt sich von Anbeginn an den vorzeitig großen Bildern mit, in denen sich das Lied bewegt: dem König mit den tränenden Augen, dem Gold des Bechers, der des Todes ist, den Städten und Reichen, die nicht mehr verwaltet und genossen, sondern nur noch als Vermächtnis gezählt werden, den Rittern beim Abschiedsmahl. Aus dem Vatersaal führt uns das Lied auf die Terrasse, wo das Schloß des Sterbenden sichtbar wird und das ewige Meer, das Sinnzeichen von Geburt und Grab, Vergänglichkeit und Heimkehr. Ihm vertraut in mythischer Anschaulichkeit der König den Becher an; doch ehe dieser im Abgrund verschwindet, tritt im Gedicht eine unerwartete Wendung ein. Da er schon stürzt und ehe er noch ins Nichts versinkt, darf dieser Becher zum ersten und einzigen Mal selber trinken:

Er sah ihn stürzen, trincken  
Und sincken tief ins Meer.  
Die Augen tähten ihm sincken,  
Tranck nie einen Tropfen mehr.

„Die Augen gingen ihm über,“ hat Gretchen gesungen, „so oft er tranck daraus.“ Augen fassen die Welt, wie der Becher den Wein. Wie der Becher hier zum ersten Male trinkt, sehen die Augen des Königs zum ersten Mal mehr, als sie sonst zu fassen vermochten, und sinken, wie der Becher sinkt. Was der Sterbende sieht, wird nicht verraten, es wäre denn das Nichts, in dem sich Treue und Tod, das Zeitliche und die Unendlichkeit verschränken. Zugleich aber identifiziert der sprachliche Parallelismus der beiden Zeilen den König mit dem Becher, der ihm die Buhle bedeutet, welcher er nachstirbt. Das Lied, das Gretchen am ersten Abend ihrer Liebe durch den Kopf geht, spricht vom Versinken ins Nichts. Zweimal steht „sinken“ in zwei sinnverbundenen Zeilen der letzten Strophe, das zweite Mal sogar im Reim.

So ist denn die Ballade vom „König in Thule“ nicht nur ein Lied von der Treue über alle irdische Schranken hinaus, sondern auch vor allem von der mythischen Verschlungenheit dieser Treue ins Nichts. Trüb endet das Lied, als wäre Nichts das Ende aller Treue, Verlassenheit der Ausgang aller Liebe. Vor den Wunsch- und Sehnsuchtstraum von der Königsbuhle, mit der sich Gretchen mythisch identifiziert hat, schiebt sich hier, mit dem Versinken des Bechers, die Vorahnung einer anderen urtypischen Situation: der des verlassenen Mädchens. Gretchens vielbeschriene Volks- und Märchenhaftigkeit kommt nicht zuletzt aus ihrem unbewußten Wissen um die Archetypik ihres Schicksals. Dies war Goethes entscheidender Schritt über Herder hinaus, daß er das Weben uralter Überlieferung in des Wortes ganzem Sinn nachschöpfen und eine Gestalt wie Gretchen beleben konnte, indem er es ihr einverleibte.

Gretchen ist nicht nur, wie Barker Fairley unlängst gezeigt hat, dem Werther nahe verwandt. Ihre Familienähnlichkeit mit Shakespeares Ophelia verläuft, wie dies bei Stammbaumforschung nicht anders zu erwarten, an der Oberfläche. Größere, wenn auch weniger scharfe Bilder stehen hinter ihr, das der jungfräulichen Mutter etwa. Wenn sie, während des ersten Gartengesprächs, lange und zärtlich bei dem Schwesterchen verweilt, das vor seinem Tod in ihrem Schoß „freundlich, zappelig und gros“ geworden war, so wirft die Erinnerung an die kleine Tote zunächst den ersten Schatten erlebter Tragik über ihr junges Dasein. Im Duktus des Dramas zeigt das Bild sodann Gretchen als Inbegriff des Mütterlichen schon im Jungferstand: die tiefste Möglichkeit weiblicher Erfüllung liegt in ihr bereit und wird von Faustens Leidenschaft verschüttet. Auf der Ebene alltäglicher Psychologie ist Gretchen hier ein scheues und wohl auch noch ein wenig sprödes Mädchen, dem die Gegenwart eines Mannes zum ersten Mal die Zunge löst; nun strömt

aus ihr hervor, was Einsamkeit so lange zurückgehalten hat. Es schlägt nichts, daß sie sich, noch ungeschickt und überdeutlich, ins rechte Licht zu rücken versucht, ihre Tüchtigkeit anbietet, ihre Willigkeit, Gewandtheit, Fraulichkeit und eben auch ihre Mütterlichkeit, der Liebende lauscht hingegen. In der Schicht des Mythos hingegen verschmilzt hier Jungfrau und Mutter zum Urbild des Weiblichen, der „weißen Göttin“, aus dem die christliche Madonna, den Sichelmond älterer Überlieferungen zu Füßen, hervortrat.<sup>1</sup> (Strukturell wird hier schon auf die Szene im Zwinger angespielt, da Gretchen, ihr eignes Kind unterm Herzen, vor der jungfräulichen Mutter Gottes kniet.) Selbst dem jungen Goethe war die mythische Verbindung von Mädchen und Mutter nicht unvertraut. In dem Gedicht „Künstlers Morgenlied“ von 1773 verliert er sich in der Lektion, die er im „heiligen Homer“ genommen, und wagt, in mythisch-ungestüher Landschaft, die Strophe:

Und sollst mir, meine Liebe, sein  
 Alldeutend Ideal,  
 Madonna sein, ein Erstlingskind,  
 Ein heilig's, an der Brust.

Der Bilderüberschwang dieser Zeilen wäre blasphemisch, stieße in ihnen nicht die Einbildungskraft des Dichters in vorchristliche, vorgeschichtliche Gründe hinab. Gebändigt kehrt die Vision der Jungfrau-Mutter im Bilde Gretchens wieder, die den Säugling im Arme hält, der nicht der ihre und doch wieder ihres Gefühles Erstlingskind ist. Zudem ist dieses Bild eine Erinnerung, Erinnerungen aber sind ihrem Wesen nach bodenlos. Was Goethe in die „Mütter“ und den Schlußchoral des zweiten Teiles erst hineingeheimnissen mußte, ist hier in der Unzulänglichkeit des frühen Werkes Ereignis des Lebens geworden.

Rührt Gretchen so im ersten Gefühl ihrer Liebe ans Bild der Jungfrau-Mutter an, so stürzt sie am Ausgang des Dramas zum Bild der Mutter-Hure hinab, das mythisch mit jenem verwandt ist. Hier ist das Motiv der Kindesmörderin nur gleichsam die aktuelle Oberschicht, die transparent wird, wenn aus dem Kerker das Märchenlied vom Machandelbaum Faust an die Ohren dringt. In der späten Fassung des Märchens durch die Brüder Grimm schlägt die Stiefmutter dem Kind – einem Knaben – den Kopf ab; bereitet dem Vater aus dem Leichnam das Mahl; die Halbschwester Marlinchen sammelt die Knochen und begräbt sie unterm Baum, aus dessen Laub der getötete Knabe als Wundervogel hervorgeht. Da keine der überlieferten Fassungen des Märchenlieds die Stiefmutter „Hure“ nennt, wird es sich vermuten lassen, daß dies eine

<sup>1</sup> „Was zuerst als Gretchen erschien und dann zu Helena auf höherer Stufe wurde, erhöht sich am Ende zur Mater gloriosa. Dieses vieldeutige Symbol zu erschöpfen, kann hier meine Aufgabe nicht sein. Ich will nur darauf hinweisen, daß es sich um jenes urtümliche Bild handelt, das bereits die Gnosis in hohem Maße beschäftigte, nämlich um die Idee der göttlichen Hure Eva, Helena, Maria und Sophia-Achamoth.“ C. G. Jung, *Psychologische Typen*, 13.-15. Tausend (Zürich, 1951), 255.

persönliche Wendung ist, die Gretchen ihrem Lied gibt. Gretchen singt, aber nicht sie ist es, die spricht, sondern ihr ermordetes Kind nennt sie Mutter und Hure. Die Königsbuhle der früheren Ballade ist nun, da die Treue gebrochen ist, zur Dirne hinabgesunken. Den Vater aber nennt das erschlagene Kind einen Schelm, ein Wort, das für Gretchen mit einem doppelten Affekt von Widerwillen und Grauen geladen ist: so hat sie, in der entscheidenden Auseinandersetzung mit Faust, Mephisto gerufen und gleich darauf Gott um Entschuldigung gebeten, „wenn ich ihm Unrecht tuh!“ Zugleich aber ist, in älterer Sprachschicht, der Schelm auch der Scharfrichter (der „Schelm von Bergen“ zum Beispiel), also der einzige Mann, den Gretchen im Kerker noch erwartet und für den sie Faust, den zur Befreiung herbeigeeilten Mörder und Vater ihres ermordeten Kindes, halten muß, als er in die Zelle tritt. Dem trüben Ausgang des Thuleliedes steht hier die Aufforderung an den Wundervogel gegenüber: „Fliege fort! Fliege fort!“ Faust nimmt diese letzte Zeile des Märchenliedes, ohne es zu wissen, auf, wenn er den Grund seiner Rückkehr in das eine Wort „Freyheit!“ zusammenfaßt. Ihm und dem eigenen Lied antwortet Gretchen: „Ist das Grab draus, komm! Lauert der Todt, komm! Von hier ins ewige Ruhe Bett, weiter nicht einen Schritt.“ Der Wunschtraum der Eingekerkerten vom Fortfliegen in die Freiheit schwingt noch in dem Seufzer nach, in dem sich Gretchens Entscheidung ankündigt: „Ach Heinrich, könnt ich mit dir in alle Welt!“

So erfüllt das Märchenlied vom Machandelbaum eine doppelte Aufgabe: die Entsprechung „Buhle“ – „Hure“ setzt das Ende von Gretchens Leidenschaft zu deren Beginn in Kontrast und zeigt, wie weit es mit ihr gekommen ist. Zugleich aber spricht die Zeile „Fliege fort! Fliege fort!“ ihren Trieb aus, dem Schicksal zu entgehen und deutet in der Abgründigkeit ihrer Verstrickung die Höhe an, zu der sich ihre Sühne erheben wird. Gretchens Schicksal, das sich in der Thule-Ballade erst ankündigte, hat sich nun erfüllt: die Sängerin des Liedes ist zur Zielscheibe des Spotts geworden und, da sie sich mit dieser identifiziert, zu dessen Gegenstand, die Buhle zur Mutter-Hure. „Sie nahmen mirs und sagen, ich hab es umgebracht, und singen Liedger auf mich!“ War in der Thule-Ballade die mythische Verwechslung noch unbewußtes Spiel, so ist sie hier, da Gretchen zum Archetypus der verlassenen Geliebten geworden ist, bittere Gegenwart. Tieferes als Goethes erlebtes Leben hat an Gretchen mitgeschaffen. „Meine Idee von den Frauen,“ sagt er am 22. Oktober 1828 zu Eckermann, „ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren oder in mir entstanden, Gott weiß wie.“

Weil Goethes Idee von Gretchen solch tiefen Schichten seines schöpferischen Unbewußten entsprang, ist das Mädchen – solange wir uns im engen Bezirk des *Urfaust*-Fragments bewegen – dem Manne

als tragische Figur zumindest ebenbürtig: das Übersinnliche, nach dem sich sein Geist verzehrt, ist ihr Natur. Ihr steht die Vergangenheit als Märchen und Mythe unmittelbar offen. Darin gleicht sie den weisen Frauen, wie man sie noch in meiner Jugend auf dem Land finden konnte; sie kannten die seltsamsten Heilkräuter und besaßen das „zweite Gesicht“ in die Zukunft. Denn die Zeit läßt sich nach beiden Richtungen hin aufheben; wem die Vergangenheit mythisch im Blute liegt, der scheint auch dem Kommenden nicht blind. Gretchens Ahnungsvermögen gibt ihren simpelsten Worten verborgenen Doppelsinn. Daß die Stube, die Faust und Mephisto eben verlassen haben, „schwül und dumpfig“ ist, kann man noch dem warmen Vorfrühlingsabend und den Wallungen von Gretchens Blut zuschreiben; daß ihr gleich darauf „ein Schauer am ganzen Leib“ läuft, nicht mehr. Die Thule-Ballade, die sie singt, um dieses Schauers Herr zu werden, vertieft ihn nur, indem sie Gretchens vages Vorgefühl mit dunklerer Rückerinnerung sättigt. Im Charakter Gretchens und dem ihrer Tragödie liegt es nun freilich, daß für sie Ahnung mit Trauer und Grauen beinahe gleichbedeutend ist. So tritt sie in der Nachbarin Haus, Mephistos zweites Kästchen in der Hand. Schon hat das Fremde ihr Leben angerührt, schon hat sie begonnen, an der Autorität, der Mutter und der Kirche, zu zweifeln. Nun aber nimmt das Unbekannte Gestalt an und Mephisto steht in der Türe. Sein Bericht von Herrn Schwerdtleins Glück und Ende ist in leichtestem Gesprächston gehalten; er improvisiert, und Goethe spielt die volle Skala seiner Ironie im Hin und Her der Wechselrede zwischen Teufel und Kupplerin aus. Gretchen aber nimmt den Bericht schwer, ahnungsschwer. Sie glaubt den Tod Herrn Schwerdtleins, wie sie noch an Treue und Liebe glaubt:

Ich mögte drum mein Tag nicht lieben,  
Würd mich Verlust zu Todt betrüben.

Schweigend steht sie und behält von der Farce, die Mephisto mit Marthe aufführt, nur den bitteren Tropfen Wahrheit zurück. Nur einmal noch durchbricht sie Mephistos blauen Dunst: als der Teufel mit innigem Behagen bei Herrn Schwerdtleins rasch verflogener Reue verweilt. Da entringt sich ihr der Seufzer: „Ach, daß die Menschen so unglücklich sind!“ Ist es der Reflex eines kirchgläubigen Menschen auf das Bild des Jammers, das Mephisto mit leichter Hand entworfen hat? Sentenziöse Verallgemeinerung? Oder Ahnung ihres eigenen Schicksals? Wie die Zeile hier aus Gretchens Lauschen auftaucht, hat sie das Gewicht einer Aussage über den Zustand des Menschen schlechthin, nicht anders als das Wort, das Indras Tochter in August Strindbergs *Traumspiel* findet: „Es ist schade um die Menschen!“ Zugleich aber spricht sie auch das Ende ihrer eigenen Liebe aus. Was Gretchen weiß, weiß sie in ihrer Seele.

„Mich überläuffts!“ sagt sie wiederum, diesmal als Antwort auf

Fausts Frage: „Verstehst du, was das heißt: Er liebt dich!“ Er hat sie nicht gefragt, ob sie sein Gefühl erwidere; er fordert lediglich Verständnis für das, was ihn bewegt. So sucht er diese Liebe aus der dumpfen Wärme des Unbewußten zu reißen, wo sie für Gretchen einzig zu wachsen vermag. Aber eben dieses ihr Unbewußte ist es, was ihm hier Antwort gibt, die einzige, die ihm daher kommen kann und zukommt. Sie schaudert, denn es ahnt in ihr, was es bedeutet, einen Faust zu lieben — ahnt es, noch ehe diese Liebe genossen ist und Frucht getragen hat. In ihrer Tiefe hat sie ihn verstanden. Was Gretchen hier überläuft, ist die Sehnsucht nach Hingabe und die Angst vor sich selber, wie sie Mädchen ihrer Art und ihres Standes eigen sein müssen. Aber ihre Worte schließen auch die Intuition vom Ende aller Menschenliebe in sich ein; die Welle von Gefühl, die diese Liebenden gerade ihrer Höhe zuträgt, ist in diesen drei Silben schon verebbt und versiegt. Sie stehen zu dem Blumenspiel, in dem Gretchen eben noch befangen war, in so krassem Gegensatz, wie ihn nur der Schock des Aufschreckens aus einem Traum zu erregen vermag. Dieses „Mich überläuft“ ist ein wortgewordenes Zurückzucken, wie denn Gretchen ihr Gefühl immer wieder in Bildern aussprechen wird, die körperlichen Empfindungen abgewonnen sind. Ihre Ahnung aber wird für Faust, diesen Träger eines titanisch schlechten Gewissens, zum Schuldgefühl noch *vor* der Tat. Schon in der Einsamkeit ihres Zimmers hat er sich vernehmen lassen:

Und träte sie den Augenblick herein,  
Wie würdest du für deinen Frevel büßen.

Der Einbruch in ein fremdes Leben erschien ihm damals, da er sich noch nicht vollzogen hatte, in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit; nun aber bietet er ihr Händedruck und Blick als Gewähr dessen, was auch für ihn unsäglich, da unsagbar, ewig und, da unendlich, unerfüllbar ist. Das Bewußtsein der Unerfüllbarkeit der Wonne, „die ewig seyn muß,“ fällt ihm aufs Gewissen; sein Gewissen malt ihm jene Verzweiflung aus, die Gretchen schauernd ahnt. So steigt denn, kaum daß diese Liebe erklärt ist, über den Liebenden die Schreckvision des Endes auf; dieser Bund wird unter dem Zeichen der natürlichen Tragik zwischen den Geschlechtern geschlossen. Ihre Lebensläufe verheddern sich so unlösbar ineinander, weil sich ihre Ängste so fugenlos ergänzen: des Mädchens Ahnung wird dem Mann zum Vorwissen seiner Schuld. Diese Schuld wird dadurch nicht geringer, daß er dem Wort den Primat nicht zuerkennen kann, daß Name für ihn Schall und Rauch, und Gefühl alles ist. Ihn hält die Spannung der Verantwortung zwischen Bewußtsein und Unbewußtem wach und ist die Unruh, die ihn bewegt; sein Leben erfüllt sich in der Zeit, dieser primär männlichen Kategorie, während Gretchen ohne nach der Zeit zu fragen, wächst, lebt und liebt und untergeht.

Durch Gretchens Ahnungsvermögen gewinnen die letzten Worte,

die sie vor dem Liebesakt spricht, vollkommenes Pathos und vollkommene Ironie:

Seh ich dich, bester Mann, nur an,  
Weis nicht, was mich nach deinem Willen treibt,  
Ich habe schon für dich so viel getahn,  
Daß mir zu tuhn fast nichts mehr überbleibt.

Es ist, als böte sie den Verlust der Jungfernschaft als magische Ablöse für den Rest, den zu verlieren ihr in Wahrheit noch übrig bleibt: Mutter, Bruder, Kind – die drei Generationsringe ihres Stammbaums, der dadurch ausgerottet wird, – dazu die eigne Ehre und das Leben. Sie liebt, und die Preisgabe dessen, was die Gesellschaft ihr zu bewahren so peinlich eingeschärft hat, ist ihr nichts mehr als ein graziöses „fast“; zugleich aber verrät die schwebende Silbe die Schwere der Last, die sie hier auf sich nimmt. – Faust freilich weiß wenig von dem Ahnungsvermögen der Freundin. Er merkt es lediglich, wenn Gretchen ihr Herz gegen Mephisto ausschüttet, an jener Stelle, da Eifersucht auch ein alltäglicheres Geschöpf hellsehtig machen könnte. Weil seine eigene Tragik angesprochen wird, nennt er Gretchen einen „ahnungsvollen Engel.“ Sowie Gretchen aber Ernst macht – den Ernst ihres Glaubens und des seinen – und bekennt, sie könne in der Gegenwart des Widersachers nicht mehr beten, begnügt sich Faust mit der „Antipathie,“ die sie nun einmal gegen den Gefährten hege. Zwangsläufig sieht der in sich selbst befangene Liebende über die Tiefe des Gemüts hinweg, das er verführt. Die Wirklichkeit, die volkstümliche Drastik ihrer Rede ist ihm schon das ganze Wesen; das Unausprechliche des Gefühls, zu dem er sich doch programmatisch bekennt, bleibt ihm hier im nächsten Menschen fremd. Er läßt Gretchen allein, sogar bevor er sie verläßt. Dort aber, wo sie einsam ist, reicht ihre Gestalt in den Mythos hinab. Wenn sie in ihrer Stube sich selbst gesteht, was sie dem Mann nicht sagen kann – und könnte sie's, er hörte sie doch nicht – hat Goethe ihr das Spinnrad nicht nur dazu beigegeben, um ihrem Selbstgespräch einen realistischen Rahmen und Vorwand zu stellen. Das Garn, das dem spinnenden Mädchen durch die Finger rinnt, wird zum Nornenfaden ihres eigenen Loses und des Menschenleids im Allgemeinen. Wieder ist das Allgemeine ganz und gar mit Persönlichem durchsetzt: die Zeilen

Mein Schoos, Gott! drängt  
Sich nach ihm hin!

sprechen die körperliche Not dieser verhalten Leidenschaftlichen aufs deutlichste aus. Die Nachbarschaft des Physiologischen mit dem Metaphysischen, von Schoß und Gott, wäre unerträglich, milderten nicht Urerinnerungen die plastische Nacktheit der Sprache. Wie die Thule-Ballade mündet auch das Lied am Spinnrad ins Nichts:

An seinen Küssen  
Vergehen sollt!

Wiederum wird hier, vor aller historischen Romantik, das Motiv des Liebestods angeschlagen; in ihm gleicht sich das allzu Krasse aus und öffnet sich das Individuelle ins Typische. Wie der Becher der Thule-Ballade wird hier der Rocken zum Sinnbild des Schicksals; hier aber ist es, als wäre das Rad in seiner stetigen Umdrehung im Gedicht selbst Gestalt geworden; zweimal wiederholt sich die erste Strophe, gliedert das immer freier werdende Geständnis des Mädchens und weist, indem es wiederkehrt, auf die Wiederkehr des Ewig-Gleichen, des menschlichen Gefühls. Franz Schubert hat dann noch ein Übriges getan und Gretchen am Ende ihres Lieds die erste Zeile wiederholen lassen, wodurch sich der Kreis vollends schließt und das Rad am Rocken zum Schicksalsrad wird, das unendlich weiterläuft.

Aus solcher Zeitentiefe strömt Gretchens Ahnungskraft. Daß sie aber zugleich weiß und nicht erkennt, zu ahnen aber nicht sich selbst zu warnen vermag, macht ihren Widerspruch, ihre Tragik und ihre Lebensfülle aus. „Sag mir doch, Heinrich!“ beginnt die zweite Gartenszene des *Urfaust*, die der endgültigen Fassung noch deutlicher: „Versprich mir, Heinrich!“ Was hier als Eröffnung des Gesprächs dient, ist der Niederschlag langer Gefühls- und Gedankenwellen, die durch sie hingetrieben sind. Zu zwei Fragen hat sich dieser Niederschlag kristallisiert; von Faustens Antwort hängt die Wendung des Verhältnisses, Gretchens Ja oder Nein, ab. Ihre Frage nach der Religion des Geliebten trifft den Mann an der empfindlichsten Stelle seines Konflikts; so steht es für ihn außer Frage, daß sich ihre liebe Seele um sein Seelenheil quäle. Mephistos Deutung ist distanzierter und darum realistischer:

Die Mädels sind doch sehr interessirt,  
Ob einer fromm und schlicht nach altem Brauch;  
Sie dencken: duckt er da, folgt er uns eben auch!

Tatsächlich scheint es Gretchen nicht so sehr an einem abstrakten Glaubensbekenntnis des Freundes gelegen zu sein, als an seiner Annahme der Sakramente. Dies ist es, was sie Glauben nennt, und wenn sie auch unter allen Sakramenten nur die Kommunion erwähnt, kann ihrem Denken doch das Sakrament der Ehe nicht allzuferne liegen. Zu deutlich hat sie am Spinnrad ihr Wissen darum ausgesprochen, daß ihr Gefühl die Schwelle erreicht habe, an der es nur Flucht oder Überschreiten gibt. (Der Doppelsinn dieser Frage tut ihrer Unschuld keinen Abbruch und ist vielmehr danach angetan, ihre Gestalt schärfer zu profilieren. Kleine Schlaueiten dieser Art liegen ihrem Wesen nicht ferne: wir brauchen nur an ihr Spiel mit der eignen Vermögenslage zu denken, die kleine Wirtschaft, die sie zur unerläßlichen Helferin, die hübsche Hinterlassenschaft, die sie präsentabel macht, um zu erkennen, daß sie ein gerüttelt Maß weiblicher List mit auf den Weg bekommen hat.) Hartnäckig besteht sie auf der Antwort des Freundes, kehrt zweimal zu ihrer Frage zurück, was nicht recht zu dem „arm unwissend Kind“ passen will, das zu allen Sachen ja sagt. Ihr Anliegen ist nicht nur geist-

licher Natur und verträgt keinerlei Aufschub mehr. Darum klingt ihr auch Faustens lyrischer Glaubenserguß, das Credo der deutschen Gefühlskultur zur Sturm- und Drangzeit, nur als eine Ausflucht in die Ohren. Sie vermag nur notdürftig, ihre Enttäuschung in einer gepreßten Antwort zu verbergen, und macht ihr Luft, indem sie Faust in einem reinen und einfachen Satz sein Christentum abspricht. Unvermittelt und ohne rechte Hoffnung mehr stellt sie die zweite Frage, die Frage nach Mephistos Rolle. Wiederum muß es Faust so scheinen, als wäre sie dem Unheil auf der Spur, das ihm am Mark des Lebens frißt, und wiederum ist ihr an Unmittelbarerem gelegen als daran, Klarheit über den lieblosen Begleiter des Freundes zu gewinnen, nämlich an der Entfernung des Unzertrennlichen aus dem Dunstkreis ihrer Liebe. Der dramatische Knoten ist nun schon so dicht geschürzt, daß Gretchens Denk- und Redeweise in sich selbst ebenso geschlossen, sinnvoll und gerechtfertigt ist wie Faustens Antwort: was ihm als die Lösung seines Verhältnisses zum Teufel – und also als Erlösung – erscheinen muß, bedeutet ihr zunächst die bürgerliche Lösung ihres Konflikts zwischen Trieb und Ahnung, Hingabe und Selbstbewahrung. So stehen sie einander gegenüber, ein jedes von der eignen Welt begrenzt und in ihr gefangen. Als Faust dann auch die zweite Frage mit beinahe wegwerfender Gebärde von sich abgestreift hat, bleibt dem todtraurigen Gretchen nur der Abschied. Ihr „Ich muß nun fort“ klingt schwer von der Endgültigkeit eines Entschlusses. In die Leere, die Faust in ihrer Seele geschaffen hat, fällt nun seine Bitte um die Liebesnacht. In der kürzesten dramatischen Spanne, der Zeit, die Faust braucht, um seine Frage auszusprechen, tritt in Gretchen ein völliger Umschwung ein: Bedenken fallen ab, Entschlüsse, wenn sie je Entschlüsse waren und nicht nur Nebel der Angst, werden zunichte; noch wählt ein Rest von Stolz und Klugheit in ihr ein Wenn:

Ach, wenn ich nur alleine schlief . . . ,

aber ihre Hand ist schon offen, um den Schlaftrunk für die Mutter zu empfangen. Kierkegaard spricht die widersinnige Dialektik der erotischen Niederlage aus, wenn er seine Cordelia an Johannes den Verführer schreiben läßt: „Du warst der reiche Mann, reich an aller Herrlichkeit der Welt, ich war das arme Mädchen, das nur ihre Liebe besaß. Du nahmst sie, du hattest deine Freude daran; da winkte dir die Lust, und du opferdest das wenige, was ich besaß, von deinem Eigentum konntest du nichts opfern“ (*Entweder-Oder*, I, 283). Dies uralt-einfache Wissen teilt Gretchen; darum ist ihr „fast“ so leicht und schwer zugleich. Faust hat ihrer kaum verhüllten Bitte ein kaum verhülltes Nein entgegengesetzt; daß sie nun gerade in diesem Augenblick seinem Drängen nachgeben muß, macht ihren persönlichen Zauber und ihre Typik aus. Die Paradoxie dieser Entscheidung hebt alle Gesetzmäßigkeit des Lebens auf und wird eben dadurch wahrscheinlich. „Unbegreiflich,“ sagt Kierke-

gaard an einer anderen Stelle von *Entweder-Oder* (I, 71), „unbegreiflich: allen Gesetzen der Schwerkraft spottet die Leichtigkeit eines jungen Mädchens.“ Dem Verführer ist Gretchen bald als „Puppe,“ bald als „Engel“ erschienen; dem Teilnehmer an ihrer Tragödie erscheint sie hier als nicht weniger und mehr denn ein lebendiges weibliches Wesen.

Die innere, schweigende Wirklichkeit Gretchens gründet sich auf den inneren Widerspruch ihres Wesens, eben darauf, daß sie „allen Gesetzen der Schwerkraft spottet,“ wenn sie sich Faust ergibt. Diese Widersprüchlichkeit Gretchens tritt in der Prosafassung der Kerkerzene, die den *Urfaust* beschließt, klarer zutage als in der Versfassung von 1808.<sup>2</sup> Die spätere Fassung bemüht sich durch gebundene Rede das Lebensgeheimnis der Figur zur Dichtung zu verklären, zugleich aber auch ihre Ausmaße dem Gesamtgefüge unterzuordnen. Lösen wir diese Szene aber aus dem Zusammenhang des Ganzen, betrachten wir sie als das, was zu sein sie geschaffen wurde, nämlich als das Ende der Gretchentragödie, dann erscheint Gretchen selbst in der ihr eingeborenen tragischen Größe. Nirgendwo ist sie Shakespeares *sweet Ophelia* ferner als im Kerker, obgleich sie ihr nirgendwo ähnlicher sieht als hier. Im Angesicht des Todes ist alle herbe Süße von ihr gewichen; ihre Sprache ist hart und mit ungemeiner Richtigkeit Prosa. Ihr Wahnsinn verliert sich nicht wie der Ophelias in einen Tod aus Blumen und Fetzen von alten Liedern; das Nymphenhafte der Ophelia ist ihr von allem Anbeginn an fremd gewesen. Auch ist Gretchen keineswegs *incapable of her own distress*; vielmehr erwacht sie in peinvoll langem Prozeß aus ihrer Umnachtung, kommt zu sich und wächst über sich selbst hinaus. Weit eher als Ophelia gleicht sie der jungen Selbstmörderin, von der unterm 12. August Werther berichtet: „Erstarrt, ohne Sinne, steht sie vor einem Abgrunde; alles ist Finsternis um sie her, keine Aussicht, kein Trost, keine Ahnung!“ Diese Finsternis hat sie umfassen, als sie im Dom in Ohnmacht sank; sie umgibt sie immer noch, wenn wir sie im Kerker wiederfinden. In diesem symbolträchtigen Dunkel gebiert sie ihr Kind, tötet es und fällt dem Gericht in die Hände. Am Spinnrad hat sie sich in ihrer Leidenschaft „verrückt“ genannt; Faust, als er sie wiedersieht, findet für ihren Zustand das schwächere und treffendere Wort „verirrt“; sie ist eine, die im Dunkel den Weg verloren hat. (In der Fassung von 1808 wird er ihr Verbrechen einen „guten Wahn“ nennen; eine erstaunlich richtige Aussage über den irren Verlauf, den ein dem Guten zugewandtes Leben hier genommen hat; Wahn, nicht Wahnsinn; Störung, nicht Zerstörung ihres Geistes.) Am Beginn der Szene erscheint diese Störung als völlige Stumpfheit ihrer Sinne, Taubheit und Blindheit. Den Räuber ihrer Jungfräulichkeit und Vater ihres Kindes erkennt sie

<sup>2</sup> Es ist auffällig, daß Goethe von den Prosastellen des *Urfaust* nur die Faust gewidmeten Szenen „Trüber Tag. Feld“ und „Nacht. Offen Feld“ hat in der ursprünglichen Gestalt bestehen lassen, so als fühlte er selber, daß hier die ungebundene Rede die tragische Statur der Figuren erhöhe, die gebundene aber zu ihrer Einordnung ins Ganze beitrage.

nicht, als er vor ihr steht; zu tief hat sie die Erinnerung in sich hinabgedrängt. Auch seine Stimme dringt nicht durch das Dunkel, mit dem sie sich umgeben hat; erst als Faust ihren eigenen Namen ausspricht, fällt der Klang in sie hinein, schlägt durch die düsterste Schicht ihrer Zurückgezogenheit und stellt gewissermaßen ihre Identität wieder her. Gretchens sogenannter Wahnsinn ist denn auch vor allem ein Identitätsverlust; sie ist der Welt abhanden gekommen und hat sich dorthin geflüchtet, wo noch das Märchen herrscht, in die Kinderzeit, die Zeit des ermordeten Hurenkinds, in der der Machandelbaum blüht. Zugleich aber bedeutet dieser Rückzug hinter die Schutzschicht völliger Fühllosigkeit auch einen seelischen Abwehrmechanismus: ihr Geist ist nun an einem Ort, wo ihm die Wirklichkeit keine Wunden mehr zu schlagen vermag.

Erst durch die körperliche Berührung, da Faust sie „wütend“ um den Hals faßt, erst da sie ihren Kopf in seinem Schoß zu bergen vermag, erkennt sie den Geliebten. So weit aber hat sie sich schon über die Schranken der Gesellschaft hinweggesetzt, so nah ist sie noch dem eignen Unbewußten, daß sie Faust das körperliche Gefühl ihrer Leidenschaft entgegenruft, das sie früher nur dem eignen Lied eingestanden hatte. Der ganze Himmel, der sonst mit seiner Umarmung „gewaltig über sie eindrang“, verrät die Erfüllung, die sie genossen hat; wer nichts mehr verlieren kann, schämt sich nicht mehr. Sie fällt ihn an: „Heinrich, küsse mich, sonst küß ich dich!“ Es ist eine Gebärde von mänadenhafter Ambivalenz; ein primitives Elementargeschöpf holt sich die Lust, wo es sie finden kann. Auf Faustens Lippen aber erwarten sie Kälte und Tod, das Nichts, zu dem die Leidenschaft ausgebrannt, das Schweigen, zu dem die Zwiesprach mit dem geliebten Du verstummt ist. Dieser Gegenschock löst ihre ursprüngliche Lähmung vollkommen. Der Durchbruch vollzieht sich schweigend: „sie setzt sich und bleibt eine Zeitlang still.“ Das wiedergewonnene Bewußtsein kündigt sich als Zweifel an, erst an ihm: „Heinrich, bist du?“, dann an sich selber: „Wen befreyst du? Weißt du?“ Kein Wahn schützt sie mehr vor dem Gefühl der Schuld; der Katalog der Untaten, deren sie sich anklagt, beginnt aus ihr hervorzubrechen; sie tastet nach ihrer Umnachtung, als wollte sie mit ihr ihre Blöße bedecken: „Mein Kopf ist verrückt.“ Aber die Klarheit, in der sie nun steht, läßt sich nicht wieder verlieren; in ihr entscheidet sie sich.

Es war in der Tat ein „Mährgen, das sich so endigt“, nämlich wie die Ballade vom „König von Thule“ in Nichts. Im Angesicht dieses Nichts fällt die Entscheidung. Schon lange waren die menschliche Gesellschaft (die Szene mit Liesgen am Brunnen) und die Kirche (die Exequien der Mutter) wie leere Gehäuse von ihr zurückgewichen; die Leere der Welt hatte ihr die Einsamkeit ihrer Liebe widergespiegelt (das Gebet zur Madonna). Nun da ihr auch der Tod dieser Liebe ins Bewußtsein getreten ist, entschließt sie sich in vollkommener Ungebun-

denheit gegen die Liebe für den Tod. „Ist das Grab draus, komm! Lauert der Todt, komm! Von hier ins ewige Ruhe Bett, weiter nicht einen Schritt.“ Mit dieser Entscheidung aber unterwirft sie sich auch zugleich dem Gericht Gottes und kehrt damit, wenn nicht in die Kirche, so doch in den Glauben zurück.

Bis ans Ende scheint es, als stritte in Gretchen das unbewußte Reich des Mythischen mit dem Bewußtsein ihrer Schuld und der Unabwendbarkeit ihrer Sühne. Noch einmal steigt das Bild der Mutter aus dem Dunkel herauf, Kindesmord, Muttermord, Liebesnacht fließen zusammen in eine Fluchtvision von jener Freiheit, die Faust ihr verheißt. Nicht zufällig rollt diese Vision in gebundenem Rhythmus ab: „Wären wir nur den Berg vorbey, da sitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf! Sie winckt nicht, sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schwer. Sie sollt schlafen, daß wir könnten wachen und uns freuen beysammen.“ Die Erfüllung ihrer Leidenschaft triumphiert noch einmal über die gespenstische Erscheinung der Mutter; die Zeilen

Doch – alles, was mich dazu trieb,  
Gott! war so gut! ach, war so lieb!

tönen hier mit der Motivverflechtung von Gott und Trieb noch einmal nach. Gegen sie aber beschwört Gretchen die Vision ihres eigenen Endes. Ihre Ahnungskraft, ihr „zweites Gesicht“ ist nun völlig in ihr Bewußtsein getreten und füllt dieses aus. So klar und eindeutig hat sie sich nun entschieden, daß sie imstande ist, ihrer eigenen Hinrichtung mit den Augen der Zuschauer zu folgen, der Bürger, die über die Gassen schlürpfen. „Es zuckt in iedem Nacken die Schärfe, die nach meinem zuckt“ Gretchen hat ihr Todesurteil schon auf sich genommen und an sich vollstreckt; zugleich hat sie sich entpersönlicht und so den Schrecken ihres letzten Ganges, der noch vor ihr liegt, überwunden.

Ein Rest von Grauen ist freilich noch geblieben. Faust schlägt das Motiv an, da er sie ergreift und wegtragen will: „Der Tag graut.“ Vielsinnig ist das Grauen und der Tag. Vor dem Kerker erwacht das erste Licht, am Himmel graut es und die Kreaturen, die jetzt noch wachen, schauern; sogar die Zauberpferde des Mephistopheles hat das Beben der Übergangs- und Schreckensstunde ergriffen. Der Tag aber, der da herangraut, ist der letzte, der letzte von Gretchens Leben und der jüngste des Gerichts, *dies illa*. Das Grauen des Tages wandelt sich sogleich in Gretchens Seele zum Grauen vor ihm, vor dem Gericht und vor der Leidenschaft, der sie verhaftet war und bleibt: „Der letzte Tag! Der Hochzeit Tag! – Sags niemand, daß du die Nacht vorher bei Gretchen warst.“ Vor der Hochzeit? Vor der Hinrichtung? Nun ist es ein- und dasselbe; Tod und Liebe sind ineinander verschlungen. Wenn aber aus dem Grauen Mephistopheles hervortritt und sie ihn zum ersten Mal bewußt erkannt hat, ihr die Schuppen von den Augen fallen und sie ihn anspricht als den Widersacher, der auch nach ihr greift, da ver-

dichtet sich alles, was Ahnung und Grauen in ihr war, zur unerbittlichen Erkenntnis: „Mir grauts vor dir, Heinrich!“ Hier schließt sich der Bogen, der in ihrer Kammer begann, da ihr der Schauer übern Leib lief, und der seinen Scheitel in dem Schauer fand, den Faustens Liebeserklärung durch sie jagte. In diesem Grauen ist Gretchens Schicksal an sein Ende gelangt, ihre Gestalt plastisch geworden. Ihr „Auf ewig lebe wohl!“ kann hier nur in vollem Wortsinn verstanden werden.

Die Versifizierung der Kerkerszene hat dann viele Unebenheiten ausgeglichen; aber es waren eben diese Unebenheiten, die Gretchens Gestalt das unvergleichliche Leben gaben. Das dramatische Gleichgewicht zwischen Schuld und Sühne, das es dem Gretchen des *Urfaust* noch erlaubt, ihre Entscheidung in der schönen Freiheit des tragischen Helden zu fällen, hat Goethe später nach der Seite von Faustens Erlösung hin verschoben. Unter dem Kerker von 1808 siedet die Hölle; aus diesem Abgrund steigt das Böse leibhaftig herauf. So wird das „Sie ist gerichtet!“ des Teufels zu einer Herausforderung des Himmels, der ihm denn auch unverzüglich mit seinem „Sie ist gerettet!“ übers Maul fährt; mit der Hilfe übernatürlicher und außerdramatischer Kräfte entscheidet sich hier die Tragödie; die Stimme von oben kommt weniger von Gott als *ex machina*; das Drama verknüpft sich mit seiner Fortsetzung, an deren Ende die Dienste Gretchens noch einmal werden beansprucht werden. Im *Urfaust* aber bricht Mephistopheles den Stab des weltlichen Richters über sie und schließt ihr mit seinem „Sie ist gerichtet!“ sozusagen das Tor der Hölle auf; der Himmel schweigt, so daß das Urteil über Gretchen dem Mitleidenden ihrer Tragödie vorbehalten bleibt und das Stück wie eine Frage offen ausklingt. Im vollendeten Drama heben sich Gretchens Grauen vor dem Geliebten und ihre Rufe nach ihm wechselseitig auf. Sie ist gerettet und kann den Schauer vor dem peinlichen Erdenrest des Geliebten in Vergebung und Verheißung vergessen. Das Gretchen im *Urfaust* aber streckt mit ihrem „Heinrich! Heinrich!“ noch einmal die Arme nach ihm aus, von dem sie sich auf immer losgesagt hat. Die Silben von Faustens Namen verewigen den Widerspruch, an dem sie scheiterte. In ihnen behält Gretchen das letzte Wort eines wahrhaften Menschenkinds.



## HEINE IN SPAIN (1856-67) — RELATIONS WITH ROSALÍA DE CASTRO

ALBERTO MACHADO DA ROSA  
*University of Wisconsin*

The problem of Heine's influence upon Rosalía de Castro (1837-85) poses the question as to which of his works were available in Spain during the formative years of the poetess, a subject persistently investigated in connection with the other outstanding Spanish poet of the nineteenth century, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-70). But before we attempt to discuss it, let us review the few allegations made so far on the kinship between Rosalía de Castro and the German poet.

It is often stated that Rosalía de Castro's first book (*La flor*, 1857) was written under the spell of "Intermezzo," an error whose source can be found in a speech by González Besada (*Rosalía Castro*, Madrid, 1916, pp. 38-9, 102-3). According to this author, Eulogio Florentino Sanz's sensational translation of "Canciones de Enrique Heine" in *El Museo Universal* of May 15, 1857,<sup>1</sup> inspired the poetess to have some of her compositions published in this same year and periodical (her only poem ever to appear in *El Museo Universal* was "Adiós qu'eu voume" on November 4, 1861). Subsequently Florentino Sanz made available to Rosalía de Castro the *Rimas* (sic) by Heine (one of Besada's footnotes indicates that he meant Gérard de Nerval's prose translation of "Intermezzo"), the model of *La flor*. In addition to this, the imaginative Besada proceeds, the poetess rendered the French text into Spanish and passed it (which one is not clear) to her friend Bécquer, an occurrence which gives us a hint concerning the unsolved claims of priority about the two poets.

In spite of the credit given to this testimony,<sup>2</sup> it would be futile to discuss it at length. Had Besada read *La flor*, which he did not, his thesis would have been different; had he known about Manuel Murguía's review of the book, written on May 7 and published in *La Iberia* of May

<sup>1</sup> The importance of these "canciones," a basic text in the history of nineteenth century Spanish lyrics, was first revealed by Francisco García Blanco, *La literatura española en el siglo XIX* (Madrid, 1891, pp. 85 ff.). They have been transcribed by Franz Schneider, *Gustavo Adolfo Bécquer's Leben und Schaffen* (Leipzig, 1914, pp. 84-90); Enrique Díez Canedo, *Enrique Heine. Páginas escogidas* (Madrid, 1918, pp. 482-8); Alejo Hernández, *Bécquer y Heine* (Madrid, 1946, pp. 159-66); and José María Monner Sans, *Bécquer. Las Rimas y otras páginas* (Buenos Aires, 1947, pp. 575-82). Eulogio Florentino Sanz also translated No. 57 of "Heimkehr" ("Du bist wie eine Blume"), published by Enrique Díez Canedo in "Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz," *La Ilustración Española y Americana* (March 8, 1908, p. 90), and in the same periodical of May 8, 1914. José María Monner Sans (op. cit., pp. 582-3) claims this find, but adds absolutely nothing to the data of Díez Canedo's essay.

<sup>2</sup> Alejo Hernández stresses the untarnished reputation of González Besada in order to assert that "Bécquer knew the French translation of Heine's works (sic) through Rosalía de Castro" (op. cit., p. 65). An abler and more recent critic, José Pedro Díaz, takes Besada's testimony entirely for granted (*G. A. Bécquer*,

12, 1857, i.e., three days before the appearance of Florentino Sanz's "Canciones de Enrique Heine," he would not have formulated it at all. In fact, *La flor* has absolutely nothing to do with Heine; as Manuel Murguía's review pointed out in no uncertain terms, its model is Espronceda: "Each word, each sentence, each verse reminds us of the illustrious author of *El estudiante de Salamanca*." Surprisingly enough, the same Manuel Murguía, Rosalía de Castro's husband and a friend of Bécquer, wrote in a note recently brought forth in a volume of *Inéditos de Rosalía* (Santiago de Compostela, 1953, p. 40) that both his wife and the poet of *Rimas* "came directly from Heine," a disconcerting statement whose logic we shall attempt to show at the opportune moment.

Besada's book has been the inspiration of most writers who have alluded to the relations between Heine and Rosalía because the other primary sources have not become so readily accessible. Such is the case of Enrique Díez-Canedo, the first critic to relate the names of the poets ("Una precursora," 1909). Writing two years after Besada (*Enrique Heine. Páginas escogidas*, Madrid, 1918, p. 493), this distinguished scholar affirms only that his late friend Said Armesto told him that Florentino Sanz had given an (unidentified) French translation from Heine to Rosalía. Another case is that of Eugenio Carré Aldao, secretary to the Real Academia Gallega during Manuel Murguía's term of office as president, who authoritatively challenged the accuracy of the data supplied by Said Armesto (one of Besada's sources) by assuring his readers, after probable consultation with the poetess' husband, that Rosalía de Castro was introduced to Heine through the "canciones" of Florentino Sanz by no other person than Manuel Murguía himself ("Ensayo bio-bibliográfico crítico acerca de Rosalía de Castro," *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, 1927, 88-9).

The emergence of Heine in Spain throughout the years 1856-67 was not a sporadic phenomenon. It is the measure of his impact upon Spanish lyrics which renders it unique. Let us recall that when Rosalía de Castro began her literary career the extraordinary popularity of Antonio de Trueba's *Libro de los cantares* (seven editions between 1852-7) underlined by inference the afflictions which threatened the feeble existence of Spanish poetry in the middle of the last century: the neoclassic echoes of a dead past (Bécquer's "Anacreóntica," *Correo de la Moda*, 1855, can serve as an example), the emphatic commonplaces brought about by a servile cult of Espronceda (*La flor* is a case in point), the strident shouts of Núñez de Arca, and the never-ending verbosity of a belated "troubadour," Zorrilla. In this period of poetic prose and prosaic poetry (the celebrated Quintana, Campoamor, etc.), the humble simplicity of *Vida y poesía*, Montevideo, 1953, pp. 122 and 145). Even more recently Robert Pageard does not challenge the accuracy of Besada's claims, although he suggests that it is more likely that Rosalía should have become acquainted with Bécquer through *El Museo Universal* of 1866 ("Le germanisme de Bécquer," *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, p. 88).

Trueba's "glosas" of native folksongs was a healthy reaction against the prevalent declamatory inflation, even though the vogue of the native "cantares" might have encouraged the excesses of a degenerate type of picaresque "romance," of which J. M. Villergas became an outstanding, and utterly shocking, representative. Nevertheless, the *Libro de los cantares*, esteemed as it was by the public in general, was not regarded as a true work of art by the more discriminating critics. It is true that Bécquer praised its freshness and spontaneity in the review of Augusto Ferrán's *La Soledad* (*El Contemporáneo*, January 2, 1861), but he made it very clear that only his friend Ferrán, the most ardent admirer and imitator of Heine in Spain, had succeeded in raising the "cantar" to the level of an artistic genre, an accomplishment which "Goethe, Schiller, Uhland, and Heine" had achieved in Germany. With his famous distinction between "everyman's poetry" and "the poetry of poets," i.e., the prevailing Spanish lyrics of the day as opposed to the esthetic ideal of Ferrán's attempt in *La Soledad*, Bécquer relegates Trueba's book to the standing of a literary subgenre.

More influential than the *Libro de los cantares* in paving the way for the eventual good fortune of Heine in Spain, was the so called "Germanic School." A number of recent studies, of which Frutos Gómez de las Cortinas' "La formación literaria de Bécquer" (1950) was the starting point, have focussed the critics' attention on the decisive rôle of the movement initiated by José Selgas (*La primavera*, 1850, and *El estío*, 1853), and Vincente Barrantes (*Baladas españolas*, 1853).

In the preface to the first edition of *La primavera* Manuel Cañete separates the ingredients that give the book its original flavor, which he considers comparable only to the Hartzenbusch fables. For Manuel Cañete, Selgas' poems are reminiscent of the idyl, the apologue, the biblical parable, and "the *lied* born in the woods of Germania." They also combine "the elegance, the freshness, the opulence, and the pomp of Southern lyrics" with "the idealism, the vagueness, and melancholic tenderness of Northern poetry" (*Poesías de José Selgas*, I, Madrid, 1882, pp. 33 and 37). Cañete does not say, as Gómez de las Cortinas contends on the basis of the preceding quotation, that José Selgas' "poetic North" was the German *Lied*. Although such an inference is as exaggerated as his suggestion that Bécquer's *rimas* XL, L, XII, and one stanza of LXI were inspired by "La mañana y la tarde," a poem of *El estío* which Selgas imitated from Uhland's *Lied* "Abendwetter" (the actual title is not "Abendwetter," but "Abendwolken"), it can hardly be denied that the impact of German (or Northern) poetry, as defined by Cañete, can be sensed in various poems of *La primavera* and *El estío*.

Gómez de las Cortinas' principal contribution to our understanding of the development of Spanish poetry in the decade 1850-60, was his unexpected find of the complete collection of *El Correo de la Moda*, a periodical which featured Trueba, Barrantes, Selgas, and Manuel Murguía, and

through which Rosalía de Castro might have come into contact with Bécquer.<sup>3</sup> It is both curious and instructive to learn that the latter published his "Anacreóntica" in the same 1855 issue which presented adaptations from Herder, Krummacker, and Simrock by Dolores Cabrera, a lady who had imitated Uhland in a book of 1850 (*Las violetas*). Gómez de las Cortinas assures us that a Germanic tide floods the pages of *El Correo de la Moda* on the eve of Florentino Sanz's "Canciones de Enrique Heine," the text which was to give cohesion and consciousness to the movement which eventually blossomed in the works of Bécquer and Rosalía de Castro. The enthusiasm caused by those translations is evidenced by the following dedication of five poems by Francisco Vicens (*El Correo de la Moda*, October 8, 1857): "To my friend Juan Antonio Viedma, after having heard Eulogio Florentino Sanz read some translations from Heinrich Heine" (*ibid.*, p. 90).

For a long time the "Canciones de Enrique Heine" were believed to be the first penetration of the German writer into Spain. A recent book (Hans Juretsche, *Origen doctrinal del romanticismo español*, Madrid, 1954, pp. 41-3) disclosed that Spanish translations from Heine's *Deutschland*, as well as some of his writings on Romanticism, were published as early as 1835-6 as the original work of a Catalanian (Fontcuberta) who used the English pseudonym of "Covert Spring." They appeared in the anti-clerical *El Progreso de la Libertad*, an organ more dedicated to raising "the banner of cosmopolitanism and social revolution" than to respecting the property rights of cosmopolitan revolutionists. Regardless of the possible impact of these translations (Hans Juretsche stresses that the history of nineteenth century ideas in Spain must devote ample space to Heine), the name of their author was to remain virtually unknown in Spain for almost twenty years.

Enrique Díez-Canedo found an "imitación de Heine" entitled "Sólo ella lo sabe" in the review *El Pasatiempo* of August 8, 1842. Although reprinted twice since its publication in 1908,<sup>4</sup> it has been frequently overlooked. It is a direct version in Spanish verse of No. 22 of "Intermezzo," which antecedes Gérard de Nerval's prose rendering of the same work by approximately six years. The first substantial translation of Heine's lyrics into Spanish, "Nueva primavera," has been the personal secret of Mr. Gamallo Fierros ever since 1944, when he announced its existence in a way not entirely calculated to make it available to his numerous

<sup>3</sup> See J. Frutos Gómez de las Cortinas, "La formación literaria de Bécquer," *Revista Bibliográfica y Documental*, 1950, pp. 87-90. According to Juan Naya Pérez (*Boletín de la Real Academia Gallega*, December of 1950), as quoted by Victoriano García Martí, *Obras completas de Rosalía de Castro*, 3d. ed. (Madrid, 1952), and by José Pedro Díaz (*op. cit.*, p. 145) both Bécquer and his brother Valeriano used to attend the 1856-7 parties given by Rosalía's aunt, Carmen Lugin de Castro, at whose residence the poetess lived at the time.

<sup>4</sup> Enrique Díez-Canedo, "Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz," *La Ilustración Española y Americana* (March 8, 1908, p. 290); in the same periodical on May 8, 1914; and in *Enrique Heine. Páginas escogidas* (Madrid, 1918, p. 488).

colleagues in this field of research.<sup>5</sup> This "Nueva Primavera" is a complete prose rendering of "Neuer Frühling" done through the French of Saint René Taillandier ("Nouveau Printemps," *Revue des Deux Mondes*, September 15, 1855). It was published by Agustín Bonnat under the title "Literatura alemana" in the issues of *La Ilustración, Periódico Universal*, Madrid, VIII, beginning with no. 367 (March 10, 1856, p. 102). In a prefatory letter to the editor, substantially borrowed from Gérard de Nerval's notes to "La Mère du Nord" and "Intermezzo" (*Revue des Deux Mondes* of 1848, July 15 and September 15) Agustín Bonnat introduced Heine's works as follows: "If you would go over all of them, you would be shocked not to find a single book of verses, and yet all of them contain the same idea, all of them are dominated by the ghost which persecutes the poet, all of them have a unity: love. Passionate, sad, always ironic, skeptical but not flint-hearted, Heine has cried over the infidelities of a woman with tears which sprang from the depth of his heart, has sung her charms with all the passion (*locura*) and fire of a Southern poet." This concept of Heine as *the* poet of love, or rather, of betrayed love, must be kept in mind if we are to form an idea of the nature of his impact upon Spanish lyrics in general, and Bécquer and Rosalía de Castro in particular. To the French, Heine had been the leader of "Young Germany," the versatile genius who mastered the most complex problems of philosophy, and even science. For Barbey d' Aurevilly as for many others, he has been a son of Rabelais and Luther, "un Arioste triste, . . . un Dante gai, . . . un Voltaire, . . . un Goethe, sans l'ennui de Goethe, . . . un Hoffmann, sans fumée de pipe, . . . un Schiller idéal, moins l'odieuse philanthropie," etc.<sup>6</sup> In 1848, with the publication of Gérard de Nerval's prose version of "Intermezzo," he became the incomparable Heine, one of the most original poets of all times. The influential *Revue des Deux Mondes*, which had first introduced him to France through the prose works (1832), followed up "Intermezzo" with a cycle of other translations of the lyrics which closed in 1855 with Saint René Taillandier's rendering of "Nouveau Printemps," the text used by Agustín Bonnat for his "Nueva primavera" of 1856. This means that Heine was presented to Spain at the very peak of his popularity in France as the poet of "Intermezzo." His other accomplishments, unknown as they had been to most Spaniards, were totally obscured by the splendor of the love lyrics. Therefore it is not surprising that Agustín Bonnat should have considered frustrated love as the common denominator of his poetry. A distinguished novelist and critic, Emilia

<sup>5</sup> The news concerning the existence of this mysterious text has passed from Dámaso Alonso, "Originalidad de Bécquer," *Ensayos sobre poesía española*, 2nd. ed. (Buenos Aires, 1946, p. 270, note 9) to all other critics of Bécquer's. Dámaso Alonso's source was an obscure paper from Valladolid (*La Libertad*, July 15, 1944) in which Gamallo Fierros disclosed that a youthful Catalanian, Agustín Bonnat, had published "Neuer Frühling" in Spanish translation, done probably through the French, twenty-one days after Heine's death. No further details were given.

<sup>6</sup> See Louis P. Betz, *Heine in Frankreich* (Zürich, 1895, pp. 50-1, 61).

Pardo Bazán, pointed out that this idea had not changed in the least as late as 1886: "While the works of Heine are read, re-read, and learned by heart in France and Italy, we in Spain do not read either 'Lutecia,' 'Deutschland,' or 'Atta Troll,' but the amorous, smiling, and desperate songs of 'Lyrisches Intermezzo,' 'Die Heimkehr,' and 'Neuer Frühling'." The "masculine" Heine has been entirely unknown throughout the Spanish nineteenth century ("Fortuna española de Heine," *Revista de España*, May-June, 1866).

As previously stated, *La flor* does not reflect any influence from Heine. The same is true of Rosalía's second book, *Cantares gallegos* (1863), a work whose source of inspiration was admittedly the *Libro de los cantares*, and which represents the culmination of the genre initiated by Trueba. The only foreign influence upon the "glosas" of the Galician "cantares," as far as we have been able to detect, is that of Luis de Camoens.<sup>7</sup> It is also obvious that neither the elegiac verses of *A mi madre* (1863), nor the poems of 1859 ("A la memoria del poeta gallego Aurelio Aguirre") and 1866 ("Poesía," *Almanaque de Galicia*), reveal any trace of Heine. Except for the works of fiction, most of which fall within the years 1859-67, the only available text published by Rosalía before the latter date are the three prose fragments of *Lieders* (sic), two short pages whose autobiographical relevance we pointed out in *Revista Hispánica Moderna* (New York, July, 1954).

*La Ilustración* of 1856 has convinced us that both the title and the form of *Lieders* (*Album del Miño*, 1858) cannot be accounted for unless we relate them to Agustín Bonnat's translation of "Nueva primavera." In the first place, the very word *Lieders* does not appear in the prefatory notes to the translations from Heine included in the *Revue des Deux Mondes* of 1845-55, nor in the volume of Heine's *Poèmes et Légendes*, i.e., the only French translations that Rosalía could have known at the time. Neither was it used, even sporadically, by any contemporaneous Spanish poet except Agustín Bonnat himself,<sup>8</sup> who wrote *Lieders* consistently in the letter to Fernando de los Ríos introducing the German poet to the readers of *La Ilustración*. In the second place, if Heine sang the infidelities of the woman who had betrayed him (as stressed by the translator of "Nueva Primavera"), Rosalía's *Lieders* sang the betrayal of the man she had loved. On the other hand, the youthful poetess had

<sup>7</sup> Camoens' *rima* "Descalça vai para a fonte" was the immediate source of one of the *cantares gallegos* (XVIII). This very same *rima* was transcribed by Manuel Murguía in "Camoens y sus rimas," *El Museo Universal* (no. 49, December 2, 1860, p. 386).

<sup>8</sup> Manuel Cañete used *lied* once in the 1850 preface to *La primavera*, as quoted before. The form *leids* (sic) appeared in an article by Ventura Ruiz Aguilera (*El Museo Universal*, November 8, 1863, p. 356), an indication that the word remained unfamiliar, even to the most up-to-date poets of the day. *El Museo Universal* of 1866 also included some "*Lieds* [sic] de Luis Uhland," (September 30, p. 311). Eulogio Florentino Sanz had not used the German original for the "Canciones de Enrique Heine" of May 15, 1857.

not assimilated, or even approached, the sophisticated tone of Heine's poems. Although poured into the mold of "Nueva primavera," *Lieders* stemmed from the same vehement urge which had inspired *La flor*. The only difference between the book and the fragments, both of them written under the fascination of Espronceda's style, is that the ornate veil which adorned the transparency of the poems is boldly removed from the poetic prose.

Rosalía failed to follow up *Lieders* with other confessional works of a similar nature because of social pressures, her marriage to Manuel Murguía (1858) being the foremost. She decided not to publish any more of her poems, and to try her hand at fiction. It is a well-known fact that her husband was responsible for the publication of *Cantares gallegos*; as for *A mi madre*, it was not destined to circulate at all. The edition consisted of "fifty numbered copies with printed dedications to friends," according to S. Griswold Morley (*Beside the River Sar*, Berkeley, 1937, p. 144). With the exception of the novel *El primer loco* and its appendix ("Domingo de Ramos") as well as two other minor items in *La Ilustración Gallega y Asturiana* ("Padrón y las inundaciones"), and in *Los Lunes del Imparcial* ("Costumbres gallegas"), all the works of fiction appeared between 1859-67.<sup>9</sup> But it should be noted that the preface to her first novel, *La hija del mar*, partly a justification and partly an apology for having written it, ends with a most meaningful sentence, a clear admission of the reason which had caused her to abandon her natural means of artistic expression: "Because women are not yet allowed to write what they feel, and what they know about."

Throughout Rosalía's years of uninspired prose-writing Heine continued to rise as the most influential poet in Spain. In *La Soledad* Augusto Ferrán had deliberately used the *cantar* in the same way that the German poet had treated the *Volkslied*, thereby receiving the enthusiastic praise of Bécquer, a convert to the new "genre,"<sup>10</sup> a genre which Rosalía was also destined to master. Following on the path of *El Correo de la Moda*, *La America* (1859-64), a periodical whose importance for the study of these years has been ably demonstrated by José Pedro Díaz (op. cit., pp. 122-42), gave prominent place to renderings from Goethe, Schiller,

<sup>9</sup> *La hija del mar*, 1859; *Flavio*, 1861; "El Cadiceño," 1866; *El caballero de las botas azules*, 1867.

<sup>10</sup> The first critic to point out this fact was Franz Schneider in "Gustavo Adolfo Bécquer as 'Poeta' and his knowledge of Heine's *Lieder*," *Modern Philology*, XIX, 1922, pp. 245-56. Dámaso Alonso, apparently without the help of Schneider's study, came to similar conclusions in an article of *Cruz y Raya* (1935) whose revised text appears in *Ensayos de poesía española*, 2nd. ed., (Buenos Aires, 1946, pp. 261-304). Rafael de Balbín Lucas contributed "Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la rima XLVII de Bécquer," *Revista de Filología Española*, XLVII, 1942, pp. 319-34. Alejo Hernández, apparently unaware of the considerable research done on the problem, presented it once more in his *Bécquer y Heine* (Madrid, 1946, pp. 42-56). Further stress is given to the theme by Robert Pageard in "Le Germanisme de Bécquer," *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, pp. 83-109; and Geoffrey Ribbans in "Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer," *Insula*, X, April 15, 1955.

and Heine, including one ("La boda") done by the foremost precursor of Bécquer, Angel María Dacarrete, who had already published another translation from Heine in the *Crónica* of October, 1858 (No. 14 of "Intermezzo"), reprinted in the *Almanaque Literario del Museo Universal* for the year 1860 (See F. Schneider, op. cit., p. 253).

*El Museo Universal* of November 7, 1861, presented sixteen more poems of "Traducciones e imitaciones del poeta alemán Henrique Heine," signed by A. (Augusto Ferrán). Rosalía is sure to have read them: it just happened that her poem "Adiós qu'eu voume" appeared in that same review on November 14, 1861, precisely one week after Heine's poems. *El Museo Universal* of March 2, 1862, included three new poems with the extraordinary title of "Fragmentos del Intermezzo de Naine" (sic), signed by J. N. If Julio Nombela is the author of these translations, as he appears to be, this would tend to confirm his controversial statement to F. Schneider that both he and his friend Bécquer "upon the appearance of Florentino Sanz's 'canciones' of 1857, set immediately to imitating Heine."<sup>11</sup>

Another contemporaneous review (1862-65), a link in the chain *Correo de la Moda* and *La América*, has also been recently studied (Robert Pageard, "Heine and Byron in the *Semanario Popular*," *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXII, April, 1956). It abounded in translation from German authors: Herder, Grimm, Hoffmann, Krummacker, Uhland, and especially Heine. Many of Heine's poems of *Semanario Popular* were actually reprints from *La Abeja*, *Revista Científica y Literaria principalmente extractada de los buenos escritores alemanes*, a periodical from Barcelona which F. Schneider classified as "the most ambitious attempt to make German literature known in Spain" (op. cit., pp. 252-3). If we recall that the first Spanish translations from Heine were those of another review from Barcelona, *El Propagador de la Libertad* (1836-7), the following passage of Juan Font y Guitart's preface to his version of twenty *Lieder* from "Intermezzo" and "Nordseebilder" (*La Abeja*, 1861) is a decisive proof that the poet's prose works (signed by the elusive Covert Spring) had been totally forgotten by them, and that even the "Nueva primavera" of *La Ilustración*, although done by another Catalanian, had passed quite unnoticed: "Heine, more than Schiller, Goethe, and other German poets, is almost entirely unknown in our country. We say 'almost' because the distinguished poet Eulogio Florentino Sanz gave us some samples of his poetry in an issue of *El Museo Universal*" (See F. Schneider, loc. cit.)

As we reach the year 1867, a crucial date in the literary destiny of Rosalía de Castro, no one could deny the complete triumph of Heine in Spain, precipitated to a very great extent by Augusto Ferrán and his many disciples, including Bécquer. In a substantial series of articles, "Estudios de literatura alemana, La poesía lírica en Alemania," included

<sup>11</sup> Franz Schneider, op. cit., p. 254.

in *El Museo Universal* of 1867, J. Fernández Matheu places Heine among the greatest names of Germany in modern times (Goethe, Schiller, and Uhland) as the incomparable "poet of love and pleasure" (February 3, p. 34). And three months later the same periodical, the most widely read throughout the country, began publication of an allegedly complete verse translation of "Intermezzo" by the late Mariano Gil Sanz. It is actually slightly more incomplete than Nerval's, and it must have been rendered from the 1857 verse translation of Paul Ristelhuber, a text which was only partially available to us.<sup>12</sup>

Although Gil Sanz's work left much to be desired, particularly when compared to the brilliant renderings of Florentino Sanz and Augusto Ferrán, it was nevertheless further evidence of Heine's popularity, a circumstance to which Rosalía was by no means indifferent. Following in the footsteps of Nerval and Bonnat, Gil Sanz's introduction presented Heine as a genius who had always avoided the rhetorical declamations typical of all poets of love. Instead of their verbosity he used a direct language, simple and moving (see *El Museo Universal*, May 5, 1867, pp. 142-3). Such was the fundamental concept of Heine: the core of his inspiration was the story of his betrayed love; his expression was simplicity itself; his irony, often called *humour*, was the sardonic disguise of an overwhelming sorrow.

Rosalía had reached her thirtieth birthday in February of 1867. Now, as she took a critical glance at her literary past, it was more than apparent to her that she had not written what she felt and knew about ever since her marriage in 1858. *La flor* of 1857 had been swept away by the north wind; her prose works had brought her neither fame nor profit; even *Cantares gallegos*, whose five hundred copies had not sold out yet, had been only a partial vindication to her pride. In any case, it was because of her Galician book that she received the courtesy of being the only lady invited to the 1867 "Juegos Florales" of Barcelona, an honor which she declined.<sup>13</sup> But was *Cantares gallegos* an original creation or merely an outstanding collection of a cycle originated by Antonio de Trueba? Had she made no concessions whatsoever to the prevailing mediocrity of Spanish literature? And how could she find her true and only voice amidst the literary echoes which had practically stifled the youthful sincerity of *La flor*? Bécquer, the poet she had read in *El Museo Universal* of 1866, might have some suggestions to offer.<sup>14</sup> In Heine, the

<sup>12</sup> The first critic to state that Gil Sanz's translation was complete was Enrique Díez-Canedo in "Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz," *Ilustración Española y Americana*, March 8, 1908, p. 291. The French version mentioned above is *Intermezzo*. Poème de Henri Heine traduit en vers français par Paul Ristelhuber (Paris: Poulet Malassis et de Boise, 1857). See Emma Schill, *Les traductions françaises de l'Intermezzo de Henri Heine* (Paris, 1928, p. 153), and Louis P. Betz, *op. cit.*, pp. 210-2.

<sup>13</sup> Cf. Augusto González Besada, *op. cit.*, pp. 47-8, and Eugenio Carré Aldao, *op. cit.*, p. 239.

<sup>14</sup> It is beyond the scope of this study to discuss this problem, even if it is

poetic genius who had converted his humiliation and despair into the *Lieder* of "Intermezzo," she could find an esthetic approach.

The *Almanaque de Galicia* of 1866 included Rosalía de Castro's "Las literatas," an article which amounts to a re-declaration of literary independence (the original one being the first fragment of the 1858 *Lieders*), underlined by an outburst of anger at the insinuations aimed at the authorship of her works. The rumor that her husband lent a hand in their writing was indeed a merciless blow to a woman as profoundly proud of her integrity as Rosalía de Castro; it might even have caused her to search for a way of rendering such vilifications shockingly absurd. The terms of this new approach are expressed now, in 1867, in the preface to *El caballero de las botas azules*, a dialogue between a "Man" and a "New Muse" which has been generally interpreted as the philosophical key to the novel it introduces. Whatever relationship "Un hombre y una musa" has to *El caballero de las botas azules*, its fundamental message has nothing to do with fiction, but with poetry. It is a farewell to the beaten path of the contemporary Parnassus, "the resounding sound of the chords of the harp, the harmonious lyre, the echo of the

inseparable from that of Heine. But it should be made clear that Rosalía's mature works could not have influenced Bécquer's *rimas*. Modern Galician critics seem to believe the opposite, and their thesis has been apparently reinforced by Murguía's note to the effect that Bécquer was acquainted with the poems later included in *Follas novas* (1880) before he published his *Rimas* (See *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela, 1953, p. 40). The facts are that the *Rimas* were published posthumously (1871) by Ramón Rodríguez Correa. The manuscript used for this edition, first described in Franz Schneider's doctoral thesis of 1914 (*Gustavo Adolfo Bécquers Leben und Schaffen*, Leipzig, pp. 23-9, 66-7), and by Jesus Domingo Bardona ("El autógrafo de las *Rimas* de Bécquer," *Revista de Filología Española*, April-June, 1923, pp. 173-9) is dated June 17, 1868. This date invalidates the claim made by Murguía since the earliest poems of *Follas novas*, with the probable exception of those which can be classified as "cantares gallegos," were written during the years 1870-1. Moreover, the *rimas* collected in the "Libro de los gorriones" had been previously compiled in a "book" lost in the revolution of 1868.

As for the date of composition of the *rimas*, Narciso Campillo is the only contemporary author to suggest that most of them were written in the years 1864-8, and a few in 1869 (See *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*, I, Madrid, s. a., pp. 22-4). Julio Nombela is very specific in stating that Bécquer wrote most of them in 1860 and 1861 (*Impresiones y recuerdos de los años 1863-1912*, III, Madrid, 1910-2, p. 375). Julia Bécquer informed Alejo Hernández that she believed her uncle to have written all of his poetry before his marriage, i.e., 1861. On the basis of "contemporary and coincidental testimony," Gamallo Fierros asserts his conviction that most *rimas* were composed in 1860 and 1861 (*Gustavo Adolfo Bécquer, Del olvido en el ángulo oscuro. Páginas desconocidas*, 2nd. ed., Madrid, 1948, p. 516).

There can be no doubt that Rosalía read some of Bécquer's *rimas*. Of the eight included in *El Museo Universal* of 1866, two of them appeared side by side with Rosalía's own text of *Ruinas* ("Tú y yo," i. e., XV, March 4, p. 71, and "Saeta que voladora," i. e., II, April 8, p. 111), a fact which seems to have been unknown to this day.

The only available study on the relationship between Bécquer and Rosalía is far from solving the problem. See I. L. McCelland, "Bécquer, Rubén Darío, and Rosalía Castro," *Bulletin of Spanish Studies*, XV, 1939, pp. 63-83. It was reprinted in the first volume of the series *Liverpool Studies in Spanish Literature* (1940).

flute, the murmur of the brooks, and the morning singing of the birds," and a welcome to the New Muse who advises the poetess to search for a spring of inspiration in her most intimate experiences: "All new life requires a sincere confession of past sins, and since you have not examined your conscience yet, I generously want to free you from such an unpleasant task. Besides, it is necessary that you should see and know yourself 'just as you are.' Otherwise, you might think yourself worthier than you ought to, and, for fear of lowering yourself, you would not take the first step in the difficult path which awaits you."

Rosalía took the first step. Such is the novelty of the first book which realizes the precepts of the "New Muse"; its very title, *Follas novas*, cannot be justified unless we relate it to "Un hombre y una musa," and to the poem of *En las orillas del Sar*, "Los que a través de sus lágrimas," a forthright statement of the same decision, seen as a past circumstance and phrased in the first person. The impact of Heine's poetry in this connection, was probably decisive. In one sense, however, Rosalía's resolution to use her inner life, and even her innermost secrets as the stuff of her lyrics, represents a return to the confessional inspiration of *La flor* and *Lieders*. In these works she had sung the loss of her virginity and religious faith, and the hopeless despair of her solitude. On the other hand, her "new" style is a deliberate rejection of her earlier lyrics. The metaphoric pomp, the declamatory tone, the external music of *La flor*, give way to the sobriety of means, the conciseness, and the inner melody — now subtle and dreamy, now harsh and dissonant — of *Follas novas* (1880), and *En las orillas del Sar* (1884). In other words, Espronceda is replaced by Heine, a Heine whose greatest influence upon Rosalía was to help her find herself as a poetess. This is precisely what Murguía means when he says that his wife came directly from Heine.

When does such an influence manifest itself in the lyrics? Rosalía dated only four poems of *Follas novas* and *En las orillas del Sar*, two of which are of an incidental nature.<sup>15</sup> This leaves us "San Lourenzo" (March, 1880) in the Galician collection (the author's preface is dated March 30, 1880), and "Tú para mí, yo para ti, bien mío," a poem of *En las orillas del Sar* which proves that the poetess was drawing from her secret life at the time of its composition: 1867. The fact that only these poems were dated may not have been due to a mere whim: "San Lourenzo" must have been the latest one of *Follas novas*, "Tú para mí, yo para ti, bien mío" may very well mark the beginning of her "new poetry" as defined by "Un hombre y una musa" in the same year of 1867. This evidence, consistent as it is with our conclusions on her previous works, suggests that the impact of Heine's love poems upon Rosalía is not apparent until 1867, which is also the date of Gil Sanz's translation of "Intermezzo."

<sup>15</sup> "Ná tomba de xeneral inglés Sir John Moore," 1871; and "En la corona fúnebre de Andrés Muruais," 1883.

In "Intermezzo" Rosalía found a world not unlike her own, although the depth of her sorrow was far darker, the anxieties which undermined her life incomparably more complex, the nature of her passions exceedingly more violent, and essentially different. Her remorse, the desperate awareness of a sinful nature in hopeless struggle against an uncompromising sense of decency, is something entirely foreign to Heine.

A survey of Rosalía's mature works shows that *En las orillas del Sar* betrays Heine's influence to a greater extent than *Follas novas*, a natural occurrence if one bears in mind that the latter is, to some degree, a sequel to *Cantares gallegos*. While the poems of a confessional nature are a mere fraction of the Galician book, *En las orillas del Sar* is essentially inspired by the conflicts and sorrows of her life. Even its landscape, directly felt and objectively portrayed as it may seem, is either a projection or a stimulus of this world of unfathomable grief, never an entity in itself. And yet, the poetess' intense feeling for its ineffable beauty forms a mist of sweet melancholy which floats around the impenetrable gloom of her existence. If this tempts us to draw a parallel with "Intermezzo," an important distinction must be made. Heine's landscape, far more conventional than Rosalía's, is permeated by the clouds of the poet's imagination; it is a source of nostalgic wanderings, a soothing symphony of unrealized desires which evoke an illusion of happiness. In *En las orillas del Sar* no such illusion ever exists, neither is there any other escape from pain.

If Heine's poetry did not affect the substance of Rosalía's lyrics, but rather its general approach, it is also evident that the form of the *Lieder*, particularly those of "Intermezzo," exerted a decisive influence upon the poetess.<sup>16</sup> In the following analysis only the translations available to Rosalía will be used. Whenever more than one version was accessible, only the ones most likely to have influenced her will be selected.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Most of the commonplaces on the kinship between the German poet and Rosalía are derivations from Enrique Díez-Canedo's "Una precursora," an essay of 1908 which appeared as an appendix to *En las orillas del Sar* (Madrid: Pérez, 1909, pp. 189-95). González Besada presented the most substantial argument in support of such a thesis: the alleged influence of Florentino Sanz's translations of "Gekommen ist der Mai" ("Ya vino mayo, con mayo tornan") upon "Mayo longo . . . mayo longo," and of "Warum sind die Rosen so blaß" ("Por qué, dime, bien mío, las rosas") upon "Por qué, miña almaña." The latter parallel is quite convincing; the former, however, is based exclusively on the accidental similarity of the first verses.

Recent critics of Rosalía stress "a diffuse influence of Heine's poetry upon her works. See Sister Mary Pierre Tirrell, *La mística de la saudade* (Madrid, 1951, pp. 326-7), and Ricardo Carballo Calero, "Arredor de Rosalía, *Siete ensayos sobre Rosalía* (Vigo, 1952, pp. 29-30).

<sup>17</sup> The numbers which follow Rosalía's poems refer to the second Aguilar edition of *Obras completas* (Madrid, 1947).

No. 47 of "Intermezzo" (Florentino Sanz translation) ("Sie haben mich gequälet")

Me hacen mudar de colores,  
me atormentan sin cesar  
con sus rencores los unos  
y con su amor los demás

Me han envenenado el agua,  
me han emponzoñado el pan,  
con sus rencores los unos  
y con su amor los demás.

Pero, ay! la que más tormentos  
y más angustias me da,  
ni rencor me tuvo nunca,  
ni amor me tuvo jamás.

En las orillas del Sar

Te amo . . . Por qué me odias?  
— Te odio . . . por qué me amas?  
Secreto es éste el más triste  
y misterioso del alma.

Mas ello es verdad . . . Verdad  
dura y atormentadora!  
— Me odias, porque te amo;  
te amo, porque me odias. (p. 434)

\* \* \*

Yo no he nacido para odiar, sin duda;  
ni tampoco he nacido para amar,  
cuando el amor y el odio han lastimado  
mi corazón de una manera igual.

Como la peña oculta por el musgo  
de algun arroyo solitario al pie,  
inmóvil y olvidada yo quisiera  
ya vivir sin amar ni aborrecer. (p. 488)

Instead of dwelling upon the basic similarity between these poems (in structure, meter, versification, melody, and the vocabulary itself), let us pay some attention to their differences. The more direct tone of Rosalía is matched by an intensity of emotion unparalleled in Heine's *Lied*. The German poet presents himself as the object of someone else's passions, and above all, indifference. In the Spanish poetess love and hatred are in her own heart; her sorrow does not stem primarily from external causes, it is wholly identified with herself. Heine's suffering contains an element of dreaminess, a melancholy which is bitter nostalgia and indelible sweetness, something irrationally pleasant that causes the poet to relive the hours of joy and hope which preceded the pain of disillusionment. One can perceive a ray of light, however faded and re-

mote, filtering through the shadow of the present, and raising the poet from the depths of sadness to the sphere of unfulfilled dreams, but dreams nevertheless:

No. 5 of "Nueva Primavera" (Florentino Sanz translation)  
 ("Gekommen ist der Mai")

Ya vino mayo, con mayo tornan  
 plantas y troncos a florecer,  
 y en la azulada región del cielo  
 nubes de rosa cruzar se ven.

Y entre el ramaje de la espesura  
 de ruseñores canta el torpel  
 y los corderos de albos vellones  
 por la verdura triscan también.

Y yo en la yerba, porque los males  
 mi voz ahogando, baldan mis pies . . . .  
 Y oigo a distancia vagos rumores  
 y sueño a veces . . . yo no sé qué.

Follas novas

N'o ceo, azul crarísimo;  
 n'o chan, verdor intenso;  
 n'o fondo d'a alma miña  
 todo sombriso e negro.

Qu' alegre romaría!  
 Qué risas e contentos! . . .  
 Y os meus ollos en tanto  
 de bágoas están cheos.

Cubertos de verdura  
 brillan os campos frescos,  
 mentras qu'a fel amarga  
 rebosa n'o meu peito. (p. 256)

These poems express the same experience: the poet contrasts the splendor of Nature with his personal afflictions. Heine can escape from them through the flight of his fantasy; for Rosalía there is no escape, nor any ineffable thought or dream. The gall which overflows her heart, the opaqueness of her soul, the tears which fill her eyes, are beyond any consolation. Her despair is as irremediable as it is total.

Gérard de Nerval's remark that "comme tous les grands poètes, Heine a toujours la nature présente," can be aptly applied to Rosalía. If the German poet can understand the language of the flowers, the trees, and the winds, as illustrated by the following verses of Nos. 45 and 58 of "Intermezzo" (nos. 38 and 50 of Mariano Gil Sanz's translation):

Las flores me miraron  
Y entre sí, contemplándose, se hablaron:  
Y al notar mi aflicción, la más galana  
Conmovida exclamó: "Pálido amante,  
Perdona por piedad a nuestra hermana!"

Los agitados árboles murmuran,  
Y murmuran los vientos:  
"Qué quieres conseguir, pobre insensato,  
Con tus locos ensueños?"

— then Rosalía can understand all the voices of Nature:

Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros,  
ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros.  
Lo dicen; pero no es cierto, pues siempre, cuando yo paso,  
de mi murmuran y exclaman: Ahí va la loca soñando  
con la eterna primavera de la vida y de los campos,  
y ya bien pronto, bien pronto, tendrá los cabellos canos,  
y ve temblando, aterrada, que cubre la escarcha el prado.

Many other coincidences, including "the cricket" and the "the serpents," are easily detectable: both poets are filled with sorrow as they hear the joyful songs of yesteryear, both are visited by the spirits of happier days,<sup>18</sup> both equate the warmth of human passions with the ebbing away of physical vigor:

No. 48 of "Intermezzo" (Augusto Ferrán's translation) ("Es liegt der heisse Sommer")

Arde en tus mejillas  
rojas, el verano;  
mientras se oculta dentro de tu pecho  
el invierno helado.

Pronto, pobre niña,  
sentirás un cambio.  
Ay! tus mejillas tocará el invierno,  
tu pecho el verano.

En las orillas del Sar

Aunque mi cuerpo se hiela  
me imagino que me quemo;  
y es que el el hielo algunas veces  
hace la impresión del fuego.

<sup>18</sup> Cf. "Al oír las canciones" (p. 466) and "Quisiera, hermosa mía" (p. 442) with no. 24 of Gil Sanz's translation (no. 26 in Nerval's and no. 40 in the original, "Hör ich das Liedchen klingen"); "E ben! Cando comprido" (p. 283) with Gil Sanz's no. 31 (no. 33 in Nerval's, and no. 37 in the original, "Philister in Sonntagsröcklein"). See also no. 32 in Gil Sanz's, no. 34 in Nerval's, and no. 38 in the original, "Manch Bild vergessener Zeiten."

But the most striking case of Rosalía's debt to Heine is the symbol of frustrated love, the lotus, a flower which must shun the light of day in order to live. Although the poetess must have read the Spanish translation of "Die Lotosblume ängstigt" (No. 10 of "Intermezzo") in Gil Sanz' version of *El Museo Universal* (May 12, 1867, p. 151), it is almost certain that Nerval's prose rendering impressed her considerably more:

Le lotus ne peut pas supporter le splendeur du soleil, et la tête penchée, il attend en rêvant la nuit.

La lune, qui est son amante, l'éveille avec sa lumière, et il lui dévoile amoureusement son doux visage de fleur.

Il regarde, rougit et brille, et se dresse muet dans l'air, il soupire, pleure et tressaille d'amour et d'angoisse d'amour.

The identity between this image and the following poem from *En las orillas del Sar*, precludes any further comment:

Cuido una planta bella  
que ama y busca la sombra  
como la busca el alma.  
Huérfana, triste, enamorada y sola,  
y allí donde jamás la luz del día  
llega sino a través de las umbrosas  
ramas de un mirto y los cristales turbios  
de una ventana angosta,  
ella vive tan fresca y perfumada,  
y se torna más bella y más frondosa,  
y languidece y se marchita y muere  
cuando un rayo de sol besa sus hojas.<sup>19</sup>

Heine's impact upon Rosalía is not confined to the lyrics discussed so far, and to a few common motives. It manifests itself in the form and rhythm of certain short poems, of which the already quoted "Aunque mi cuerpo se hiela" is typical. The exquisite assonance of the octosyllabic verses of these quatrains had no artistic precedent before the publication of Heine's "canciones" of 1857, which generally consist of two, three, or four stanzas, as opposed to the Spanish "copla." Eulogio Florentino Sanz's renderings include only one exception, "Ay! a la media noche muda y fría," a stanza of four assonant hendecasyllables which Rosalía also used in *En las orillas del Sar* (cf. p. 472).

The poet who adapted the Spanish octosyllabic "copla" to what he interpreted to be the tone of Heine's *Lieder* was Bécquer's intimate friend, Augusto Ferrán. In the preface to *La soledad* he stressed that his reason for having selected some of the folkpoems was their striking affinity with those of Heine, a statement which Florencio Janer repeats in his review of *El Museo Universal* of May 19, 1861. Janer also insists that Ferrán's esthetics caused his "cantares" to have a very unusual char-

<sup>19</sup> The Aguilar edition of this poem (p. 450) presents an important variant. We have reproduced its first edition (*En las orillas del Sar*, Madrid: Imprenta de Ricardo Fe, 1884, p. 97).

acter, quite different from that of the traditional genre. As an illustration of their originality he reproduces twenty-seven of them, including the following:

## CXXI

Lo que envenena la vida  
es ver que en torno tenemos  
cuanto para ser felices  
nos hace falta . . . y no es nuestro.

## CXLII

La noche oscura ya llega;  
todo en el sueño descansa,  
y tan sólo el corazón  
dentro del pecho trabaja.

## CLXVI

Ay de mí! por más que busco  
la soledad, no la encuentro:  
mientras yo la voy buscando  
mi sombra me va siguiendo.

## CLXXIV

Hay víboras en la tierra,  
manchas negras en el sol,  
centellas hay en el cielo  
y envidia en el corazón.

The mere reading of these "cantares" not only suggests the atmosphere of *Follas novas*, but also a number of its poems.<sup>20</sup>

It is revealing to notice that the structural influence of Heine's *Lieder* (as interpreted by Florentino Sanz and Augusto Ferrán) should be particularly apparent in Rosalía's confessional poems. In their short stanzas she crystalized in verse the violent rebellions of the flesh, the overwhelming fury of anger, the irrational urges of a sinful passion, the unrelenting pangs of conscience, and even the unholy call of suicide. Compared to their overpowering emotion Heine's recollections of "Intermezzo" sound like mild lamentations of a sarcastic temperament. Rosalía is painfully direct, even indiscreet; Heine, a great master of irony, succeeds in maintaining between his confessions and his readers the precise distance in order not to give himself entirely away, that original and irritating trait which seems to have contributed so much to his triumph in France.

In the final analysis Rosalía's principal debt to Heine might have been such as to justify her husband's statement on her literary affiliation.

<sup>20</sup> Cf. "Mayo longo . . . mayo longo" (p. 260), "Sin niño" (p. 284), "Agora cabelos negros" (p. 312), "Non cuidaréi xa os rosales" (p. 358), "Médico doill' a cabeza" (p. 363), and "Tan soyo" (p. 379). The latter, as well as the following poems from *En las orillas del Sar*, are reminiscent of Florentino Sanz's "Canciones de Enrique Heine": "Alma que vas huyendo de ti misma" (p. 419), and "Cerrado capullo le pálidas tintas" (p. 433).

We do not refer to the overall influence upon her intimate lyrics, nor to the specific poems which have been pointed out. We mean that from the poetry of Heine, whom she imitated in her *Lieders* of 1858, Rosalía eventually acquired the conviction which brought about her mature works of 1880 and 1884. And this conviction, clearly expressed in 1867 by the dialogue which introduces *El caballero de las botas azules*, is an idea popularized by Gérard de Nerval in the preface to "Intempezzo," and often rephrased by the critics of the German poet, including Agustín Bonnat and Gil Sanz: "L'histoire du coeur d'un grand poète n'est indifférente à personne. Chacun se reconnaît pour une part dans une telle analyse, comme, en voyant une pièce anatomique, on retrouve avec surprise les nerfs, les muscles et les veines que l'on sent vibrer en soi-même."



## HEINE AND HIS "ATTA TROLL" IN SPAIN

IGNACE FEUERLIGHT

*State Teachers College, New Paltz, N. Y.*

Heine's interest in Spain, its history and literature is well known. It is illustrated by his giving a collection of his poems the title *Romanzero*, by the poems dealing with Spanish themes and men ("Vitzliputzli," "Spanische Atriden," "Der Mohrenkönig," "Jehuda ben Halevy," "Disputation," "Bimini," "Donna Clara" "Almansor"), by his tragedy *Almansor*, by the epic poem *Atta Troll*, and by his study of Cervantes, whom he admired as the greatest novelist.<sup>1</sup>

He seems to have been attracted by the symbiosis or antagonisms of several civilizations (Jewish, Moorish, Christian, Indian, African, European, American) in Spanish history, for centuries a history of an ever expanding political and religious frontier — perhaps because he himself, born near the frontiers of civilizations (German and French, Jewish and Christian) and centuries, represents the stimulating coexistence and conflict of different religions, cultures, and loyalties.

This in turn may, in addition to his unique lyrical genius, be the reason why he fascinated diverse Spanish writers of renown, such as Bécquer, Spain's most genuine romantic lyricist, and Rubén Darío, the founder of Spanish modernism. His influence on form and mood of Bécquer's poems is generally recognised, but in Rubén Darío one can also hear Heine's rhythms.<sup>2</sup> Other nineteenth century authors who were inspired by Heine are Augusto Ferrán, who may be called one of his apostles in Spain, the Galician poetess Rosalía de Castro, and the Colombian José Asunción Silva.<sup>3</sup> Juan Ramón Jiménez, the leading contemporary Spanish poet and recent Nobel prize winner, reminds one sometimes of Heine, too (Díez-Canedo, 494).

Heine's "Ein Fichtenbaum steht einsam" seems to have been particularly popular in Spain. Indeed, for most Spaniards he was the poet of the pine tree and the palm tree. The striking contrast of the two trees, so far apart yet so near at heart, has been taken over as a powerful metaphor for contrasting persons or civilizations without Heine's name being mentioned, for instance in the nineteenth century by Leopoldo Alas in his main novel *La Regenta* ("The friends . . . were solitary pine trees who were not longing for any Southern palm tree"),<sup>4</sup> and by the contemporary author of humorous essays, Julio Camba ("Civilized men and savages would play, North and South, East and West, Pine tree and Palm tree, the Mediterranean and the Pacific").<sup>5</sup>

<sup>1</sup> In "Einleitung zum Don Quichotte," *Heines Sämtliche Werke*, ed. Elster, VII, 316. See also *Die Stadt Lucca*, Chapters XV and XVI.

<sup>2</sup> A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Barcelona, 1950), III, 375.

<sup>3</sup> E. Díez-Canedo, *Enrique Heine*, Páginas escogidas (Madrid, 1918), 493; Donald F. Fogelquist, "José Asunción Silva y Heinrich Heine," *Revista Hispánica Moderna*, XX (October, 1954), 282-294.

<sup>4</sup> Leopoldo Alas, *La Regenta* (Buenos Aires, 1946), I, 127.

<sup>5</sup> Julio Camba, *Sobre casi nada* (Buenos Aires, 1947), 161. An English parallel can be found in Kipling's "Recessional": "God of our fathers, known of old, Lord

We do not refer to the overall influence upon her intimate lyrics, nor to the specific poems which have been pointed out. We mean that from the poetry of Heine, whom she imitated in her *Lieders* of 1858, Rosalía eventually acquired the conviction which brought about her mature works of 1880 and 1884. And this conviction, clearly expressed in 1867 by the dialogue which introduces *El caballero de las botas azules*, is an idea popularized by Gérard de Nerval in the preface to "Intemezzo," and often rephrased by the critics of the German poet, including Agustín Bonnat and Gil Sanz: "L'histoire du coeur d'un grand poète n'est indifférente a personne. Chacun se reconnaît pour une part dans une telle analyse, comme, en voyant une piece anatomique, on retrouve avec surprise les nerfs, les muscles et les veines que l'on sent vibrer en soi-même."



## HEINE AND HIS "ATTA TROLL" IN SPAIN

IGNACE FEUERLICHT

State Teachers College, New Paltz, N. Y.

Heine's interest in Spain, its history and literature is well known. It is illustrated by his giving a collection of his poems the title *Romanzero*, by the poems dealing with Spanish themes and men ("Vitzliputzli," "Spanische Atriden," "Der Mohrenkönig," "Jehuda ben Halevy," "Disputation," "Bimini," "Donna Clara" "Almansor"), by his tragedy *Almansor*, by the epic poem *Atta Troll*, and by his study of Cervantes, whom he admired as the greatest novelist.<sup>1</sup>

He seems to have been attracted by the symbiosis or antagonisms of several civilizations (Jewish, Moorish, Christian, Indian, African, European, American) in Spanish history, for centuries a history of an ever expanding political and religious frontier — perhaps because he himself, born near the frontiers of civilizations (German and French, Jewish and Christian) and centuries, represents the stimulating coexistence and conflict of different religions, cultures, and loyalties.

This in turn may, in addition to his unique lyrical genius, be the reason why he fascinated diverse Spanish writers of renown, such as Bécquer, Spain's most genuine romantic lyricist, and Rubén Darío, the founder of Spanish modernism. His influence on form and mood of Bécquer's poems is generally recognised, but in Rubén Darío one can also hear Heine's rhythms.<sup>2</sup> Other nineteenth century authors who were inspired by Heine are Augusto Ferrán, who may be called one of his apostles in Spain, the Galician poetess Rosalía de Castro, and the Colombian José Asunción Silva.<sup>3</sup> Juan Ramón Jiménez, the leading contemporary Spanish poet and recent Nobel prize winner, reminds one sometimes of Heine, too (Díez-Canedo, 494).

Heine's "Ein Fichtenbaum steht einsam" seems to have been particularly popular in Spain. Indeed, for most Spaniards he was the poet of the pine tree and the palm tree. The striking contrast of the two trees, so far apart yet so near at heart, has been taken over as a powerful metaphor for contrasting persons or civilizations without Heine's name being mentioned, for instance in the nineteenth century by Leopoldo Alas in his main novel *La Regenta* ("The friends . . . were solitary pine trees who were not longing for any Southern palm tree"),<sup>4</sup> and by the contemporary author of humorous essays, Julio Camba ("Civilized men and savages would play, North and South, East and West, Pine tree and Palm tree, the Mediterranean and the Pacific").<sup>5</sup>

<sup>1</sup> In "Einleitung zum Don Quichotte," *Heines Sämtliche Werke*, ed. Elster, VII, 316. See also *Die Stadt Lucca*, Chapters XV and XVI.

<sup>2</sup> A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Barcelona, 1950), III, 375.

<sup>3</sup> E. Díez-Canedo, *Enrique Heine*, Páginas escogidas (Madrid, 1918), 493; Donald F. Fogelquist, "José Asunción Silva y Heinrich Heine," *Revista Hispánica Moderna*, XX (October, 1954), 282-294.

<sup>4</sup> Leopoldo Alas, *La Regenta* (Buenos Aires, 1946), I, 127.

<sup>5</sup> Julio Camba, *Sobre casi nada* (Buenos Aires, 1947), 161. An English parallel can be found in Kipling's "Recessional": "God of our fathers, known of old, Lord

The naturalist author Emilia de Pardo Bazán paid tribute especially to Heine's passionate intensity, his tenderness, and brevity. But the greatest tribute to Heine comes from that towering conservative polyhistor Menéndez y Pelayo, who calls himself Heine's most fervent admirer. The author of the monumental *Antología de poetas líricos castellanos* sees in Heine the last great poet of the nineteenth century, the one who comes closest to the Spanish mind.<sup>6</sup>

Heine's popularity in Spain was partly due to the fact that those who could not read German had the opportunity of reading at least some of his works in one of the numerous Spanish translations, especially that of Eulogio Florentino Sanz (1857) — called admirable by a modern critic — that of José J. Herrero (1883), and that of Teodoro Llorente (1885).<sup>7</sup>

His popularity in Spain was not easily gained by an absolute admiration for matters Spanish. He refused rigid Calderón's "blessed madness,"<sup>8</sup> and disparaged Cortés, who for him was but a captain of bandits, an idea underwritten by many Mexicans today, but hardly acceptable in Spain. His poem "Vitzliputzli," therefore, was violently attacked by the great essayist Ganivet.<sup>9</sup> Worse still, he called the Spaniards "barbarians of the West, a thousand years behind."<sup>10</sup> His popularity apparently was too great to be endangered by such uncomplimentary remarks.

That it is still continuing can be seen in the treatment of *Atta Troll* by the outstanding contemporary Spanish dramatist Alejandro Casona, a treatment which also sheds some light on the problem of "influence."

Casona, who—a political exile like Heine—now lives in Buenos Aires, planned a playlet "Balada de Atta Troll" for the *Teatro del Pueblo*, to be performed with other short plays by his fellow students in the early thirties in villages of different regions of Spain as part of an idealistic project of general adult education called *misión pedagógica*.<sup>11</sup> It is to be noted that Casona's two dramatizations for the *Teatro del Pueblo* con-

of our far-flung battle-line, Beneath whose awful Hand we hold Dominion over palm and pine."

<sup>6</sup> Menéndez y Pelayo, "Don José J. Herrero, traductor de Heine," *Estudios de crítica histórica literaria* (Buenos Aires, 1944), V, 407, 410.

<sup>7</sup> Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, third ed. (Madrid, 1910), II, 77, 80. Other translators are Juan Font y Guitart, Mariano Gil y Sanz, Augusto Ferrán y Fornies, Ángel Rodríguez Chaves, Lorenzo González Agejas, E. Díez-Canedo, the Venezuelan J. A. Pérez Bonalde, the Cuban Francisco Sellén, and the Peruvian Ricardo Palma. See E. Díez-Canedo, 490-91; D. F. Fogelquist, 282-3; Robert Pageard, "Le germanisme de Bécquer," *Bulletin Hispanique*, LVI (1954), 89, 92; R. Pageard and G. W. Ribbons, "Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-65)," *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII (1956), 80.

<sup>8</sup> In *Die romantische Schule, Heines Sämtliche Werke*, ed. Elster, V. 233. This may be viewed against the background of Calderón's great influence on Goethe, Grillparzer, and Hofmannsthal.

<sup>9</sup> Ángel Ganivet, *Idearium Español* (Buenos Aires, 1945), 46.

<sup>10</sup> *Atta Troll*, caput XI, V. 14 ff.

<sup>11</sup> Alejandro Casona, *Nuestra Natacha*, ed. William H. Shoemaker (New York, 1947), xviii.

cern Spanish literature only (Don Juan Manuel and Cervantes), and that the repertory of the *Teatro* contained only one non-Spanish author: Molière. The "Balada," however, was not completed for the *Teatro del Pueblo*, but first performed as part of Casona's very successful three-act play *Nuestra Natacha*, written in 1935 and first staged in 1936.<sup>12</sup>

According to Casona's own words, he was attracted to Heine's humorous epic poem, which he knew in a Spanish translation only, by its dramatic and poetic beauty.<sup>13</sup> He reduced Heine's original 2244 lines of four trochees to five pages of prose and mixed verse; the epic "summernight's dream" to a "ballad" or "animal farce." The "Balada" is performed by characters of the main play in the middle of the second act and is occasionally referred to before and after being played. It comes at a climactic moment and may have the relaxing function of the *entremés* of the Spanish Golden Age.<sup>14</sup> It is, however, not essential for the main plot or understanding of *Nuestra Natacha*.

Some of the differences between Heine's and Casona's works were necessitated by the much smaller size of the "ballad." Others are a result of Casona's new symbolization. The "Balada" like Heine's "Sommer-nachtstraum" is a plea for romanticism. The bear Atta Troll, however, no longer represents antiromantic or philistine tendencies and behavior, but reversing the role he plays in Heine's poem, he now embodies romantic spirit. This transmutation was possibly suggested or facilitated by the fact that while in German the word for "bear" figuratively implies clumsiness, in Spanish it may also evoke sentimental love (*hacer el oso*).

Because of the bear's new significance, the poet, who still is a romantic, no longer tries to kill him, but on the contrary incites him to break his chain and later warns him of approaching danger. Atta is not shot by Laskaro, that dead-looking man representing dying romanticism or political reaction, but by the wolf, who represents power and who is helped by the fox representing law and led by the Hungarian representing greed. This trio in turn, however, may stand for reaction suppressing progressive ideas (as expressed by Atta). Here one might see the only genuine connection of the interlude with the idea of the play: Romantic or idealistic endeavor of young people is threatened by the people in power, their laws, trickery, and authoritarian spirit.

Gone is not only Laskaro, Heine's killer of the bear, and his mother, the witch, but the whole conflict between romantic and political poetry, so important for the origin of Heine's work and so unimportant in

<sup>12</sup> William H. Shoemaker in his edition of *Nuestra Natacha*, p. xviii, states that the "Balada" was written for the *Teatro del Pueblo*, but this does not agree with Casona's letter to the author of this article, written on October 25, 1953. Atta Troll is not mentioned either in the repertory of the *Teatro* (A. Casona, *Una misión pedagógico-social en Sanabria*, Buenos Aires, 1941, 82), nor in the "nota preliminar" of his *Retablo jovial* (Buenos Aires, 1949).

<sup>13</sup> Casona's letter to the author, October 25, 1953.

<sup>14</sup> Ludwig Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg im Breisgau, 1929, 125.

Casona's time and country. Gone are Heine's satirical attacks on the religious, moralizing, timid, untalented, stuffy, and boring German poets and commentators. Gone, of course, are Heine's references to his own life and wife. Gone are also the romantic descriptions of nature, the dream about the three beauties, and the bear's tirades against private property.

The basic plot, however, has been preserved. The bear Atta and his wife Mumma dance in a village in the French Pyrenees; Atta escapes to the mountains and lives there with his cubs. When he hears, as in Casona's "ballad," or thinks he hears, as in Heine's poem, Mumma's voice, he comes out of hiding and is killed by his pursuers.

Casona also retains Atta's diatribes against man, who considers himself superior to the animals because he cooks his food, the comparison of Atta's daughters with the blond daughters of Protestant pastors, the metaphor of the four-footed lily applied to female bears, and, above all, Atta's enthusiasm for freedom and equal rights granted "to all mammals, even to Jews." The latter phrase, incidentally, had lost nothing of its ironic bitterness when Casona revived it in *Nuestra Natacha* almost one hundred years after its first appearance, for that was exactly the year in which Hitler imposed the Nuremberg laws on the Jews in Heine's country of origin.<sup>15</sup>

Some of the lyrical qualities of Heine's *Atta Troll* have survived in the condensed Spanish version, but one misses his sparkling or devastating wit, although *Nuestra Natacha* itself is often humorous, and especially Lalo, who is the fictitious author of the "Balada" as well as its poet, is disarmingly witty and romantic à la Heine.

Casona's dramatization of Heine's *Atta Troll* shows the continuing affinity of leading Spanish writers to Heine's iridescent lyricism and dazzling irony, and also demonstrates that literary influence and even admiring imitation may not exclude giving the opposite meaning to some symbols of the original.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Casona explains Lalo's occasional ironical remarks about things German by the fact that Republican Spain was threatened in 1936 by its German-trained and Nazi-minded army (letter to the author).

<sup>16</sup> Heine's *Atta Troll* may have separately or jointly with Casona's "Balada" inspired George Orwell. Casona's play was first published and performed in 1936. Orwell may have heard about it or even have seen one of its many performances during his stay in Spain at the time of the Civil War. Through it he may have been led or led again to Heine's *Atta Troll*. For in his satirical *Animal Farm*, published ten years after *Nuestra Natacha*, Old Mayor, a boar and the great theorist of the Communist farm, bears a striking resemblance to Atta Troll, the bear. Old Mayor, too, inveighs against man (George Orwell, *Animal Farm*, New York, 1946, 6 ff.), denounces private property, and advocates freedom and equality of all animals. Moreover, his song consists of seven stanzas of four lines of four trochees each. Thus Orwell uses the stanza of Heine's poem, except for having also a rime. It may be a bow in the direction of Heine's *Atta Troll* that the song, according to Mayor, was "sung by animals of long ago" (*Animal Farm*, 10).

## ORTEGA Y GASSET AND GERMAN CULTURE

EGON SCHWARZ  
*Harvard University*

In José Ortega y Gasset German culture has lost one of its warmest friends, connoisseurs, and proponents; and, in a synthesis with Ortega's Spanish substance, it has expanded into European dimensions. It may be too early to answer all the questions raised by this state of affairs, but Ortega's death clearly indicates that it is time to focus attention upon the problem.<sup>1</sup>

In the beginning of our century, Spain prominently reentered the intellectual concert of the Western world, mainly through the efforts of a few gifted poets and essayists, labeled the "generación del 98" by one of them.<sup>2</sup> Their works were speedily translated, avidly read, and heatedly discussed abroad. And they, in turn, regarded the reabsorption of European culture by Spain as the principal prerequisite for their program of national revitalization. "Europeización," a catch-word coined by one of their forerunners, became the key concept of their work of cultural reconstruction.

It is undeniable that these efforts to reactivate the contacts between Spain and Europe gravitated toward the Germanic world rather than the sister spheres of France and Italy. "Europe. To me, all the sufferings of Spain begin and end with this word,"<sup>3</sup> said José Ortega y Gasset, the most significant figure among the new Spaniards, at a time when he thought that the idea of Europe was vital and vigorous only in Germany. "The Romance peoples," he proclaimed, "have no better nor more serious task to perform than that of reabsorbing German culture . . . After all, should there be anything immortal in Latin civilization, we shall also find it in the German sphere." And so no one was surprised that he advocated the systematic incorporation of things German into the cultural life of Spain, starting with the most indispensable instrument, the language: "Consequently," he concludes, "it is an absolute necessity for the entire system of superior instruction in Spain, the university curricula, as well as all the specialized schools, to demand a knowledge of the German language. German culture is the only introduction to an essential life [vida esencial]" (I, 209 f.). Ortega practiced what he preached, and thus E. R. Curtius could say of him: "He knows and commands the entire significant development of the German *Geisteswissenschaften*. Mommsen and Eduard Meyer, Max Weber and Dilthey, Cohen and Rickert, Wölfflin and Worringer — all of these names are as

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset, born in 1883, died in Madrid on October 18, 1955.

<sup>2</sup> Azorín, *Clásicos y Modernos* (Madrid, 1919), pp. 233-257.

<sup>3</sup> *Obras Completas* (Madrid, 1946-47), I, 128. Unless otherwise stated, all further quotations will be taken from this edition, and references to volume and page will be incorporated in the text. The translations from German and Spanish works are my own.

familiar to him as they are to us."<sup>4</sup> Many a name of the German heritage could be added to this catalog, notably Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger, and above all Goethe, in whom Ortega was interested throughout his life, as he demonstrated in several essays and public addresses which have challenged, if not revolutionized, German Goethe scholarship. It is, then, with good reason that Ortega acknowledges his debt to German philosophy and demands recognition for one of the chief aspects of his life's work, namely that of "having enriched the Spanish mind with the torrent of the German intellectual treasure" (IV, 404 in footnote.)

Those who are familiar with the general lack of Spanish curiosity about foreign cultural matters must have been particularly impressed with Ortega's burning interest in the German mind. Talking about Grillparzer but still examining Spanish-German literary relations, Marcelino Menéndez Pelayo, one of the foremost authorities on his fellow-countrymen, had criticized with a certain bitterness the Spaniards at the threshold of the new era (1894) because of their "neglect or ignorance of any foreign literature, with the exception perhaps of yesterday's French letters."<sup>5</sup> Small wonder, then, that the world immediately paid full attention when in that same country someone raised his voice who had the unique ability "to write with the same affection and the same understanding about Madame de Noailles and Simmel, about Marcel Proust and Max Scheler."<sup>6</sup>

But it becomes especially clear how fitting the concept of "synthesis" is in this connection when one compares what E. R. Curtius has to say about modern Spain. It is symptomatic that he does this in an essay which, even though it pretends to be dealing with the entire Spanish panorama of our times, is largely devoted to a discussion of José Ortega y Gasset. "We need the contacts with Romance culture [Wesen]," he says there, thus echoing what has been felt at all times to be a necessity by a great many Germans. But Curtius also asserts that it is Spain's specific function to show us the Latin form from an entirely different angle, to expand and to complete our concept of the Romance in contrast to the French and Italian manner.<sup>7</sup>

We are here confronted with astoundingly similar endeavors on the part of two great European essayists to establish closer and more intimate contacts between their cultural spheres. In my opinion, what is expressed in such efforts is one of those fruitful but rare syntheses which individual nations have undergone and still must undergo on their

<sup>4</sup> "Ortega y Gasset," in *Kritische Essays zur Europäischen Literatur* (Bern, 1950), p. 248.

<sup>5</sup> "Crítica de Lope de Vega en Alemania" (Barcelona, 1936)," review of Arturo Farinelli's book, first appeared in *La España Moderna. Revista de España*, LXXII (December, 1894).

<sup>6</sup> Curtius, *Essays*, p. 247 f.

<sup>7</sup> "Spanische Perspektiven," *Die neue Rundschau*, 1924, p. 1229.

road to "europeización." José Ortega y Gasset with his Spanish background, his German *Bildung*, and his European orientation is more than anyone else a personification of the rapprochement, fusion, and enhancement of the German and Spanish cultural worlds.<sup>8</sup>

When seen in this light it seemed merely logical that Ortega undertook the task of evaluating in a number of essays and lectures the significance for our age of such figures as Kant and Goethe—figures in whom, according to many, that which is German as well as European is embodied in a unique and magnificent combination.

Thus a study of Ortega's attitude toward the German spirit provides insights into the Spanish soul, because Spanish literature of the first decades of this century was "a self-investigation and self-clarification on the part of the Spanish mind."<sup>9</sup> (As far as Ortega himself is concerned it is sufficient to recall his moving attempt to get to the root of Spain's tremendous difficulties: *España Invertebrada*—Spain without spine). Furthermore, such an investigation gives a clearer idea of what in the German evolution proved to be significant to a mind who so perfectly understood the development of our whole age, and it thus sharpens our understanding of recent German thinking. Above all, however, from an analysis of this fusion of Spanish and German letters into a higher synthesis one gains a glimpse into the workshop of European civilization at a particularly intense moment of its making.

And yet, in spite of all this, Ortega's position in regard to German culture has not been satisfactorily clarified. The opacity veiling his basic attitudes toward Germany is evinced, for example, by the following statement, seemingly in contradiction with all that has been said so far: "One may believe me when I say that no one has probably ever felt and will continue to feel greater and more spontaneous antipathy to German culture than I" (I, 209). "The system in which the contradictions of an existence are resolved" (IV, 408)—an aphorism by which Ortega hoped to define the nature of biography—apparently has not been found yet for Ortega himself, or at any rate it has not been applied to his attitudes toward the German spirit. And yet we are not left entirely to grope in the dark. Ortega himself gives us a hint now and then which permits us to divine the actual composition of his idiosyncrasies. How many before him and even more after him have felt the existence of two Germanies, a Germany of the day, politically, morally, and intellectually corrupt, and another, an eternal Germany of perennial values of the spirit! The arrival in Spain of the German impressionist art critic Julius Meier-Graefe gave young Ortega a chance to air his grievances and to explain the reasons for his double perspective on Germany. "The German Empire," he lets us know, ". . . is built upon that which is culturally false. German education is today—I am

<sup>8</sup> Ortega studied at German universities from 1906-1910.

<sup>9</sup> Curtius, "Spanische Perspektiven," p. 1231.

not speaking about yesterday! — a factory of falsifications. From the kindergartens to the university seminars a gigantic industry has been erected to falsify men and to turn them into servants of the Empire. There is an imperial science, a nationalist music, a celestial literature, an idealizing and enervating painting, all of which act incessantly upon the spiritual economy of the Germans" (I, 96). Still there is another side to this coin. "In contrast to this Germany of today," we are informed by Ortega, "is the other Germany of yesterday and tomorrow, the Germany of always. And this Germany will not die; if it ever did, the only hopes left in Europe for a future worth living would perish. The tradition of Leibniz, Herder, Kant, and Virchow is keeping its influence on the imperialized land" (I, 97). And in 1935, returning to Germany after twenty-three years of absence, Ortega, himself an exile from collectivism, finds his worst fears confirmed. In a profound essay entitled "Un rasgo de la vida alemana" [A Trait of German Life] he comes to the conclusion that around 1850 the German people reached a historical decision: "To achieve, above all, the organization of their collective life" (V, 188). But "be it said with straightforward directness:" Ortega urges, "When a nation undertakes primarily the organization of its collective life, this can be accomplished only at the expense of disindividualizing the men composing the collectivity" (V, 191). Together with the German propensity toward embarking totally upon a single given course without reservations, i. e. German *Gründlichkeit* or *furor teutonicus* — depending on one's point of view — this decision has precipitated our modern crisis.

But political and cultural individualism is by no means the only key to Ortega's complex attitudes. One should expect that his image of Goethe, for instance, would be part of the Leibniz-Herder-Kant tradition, and yet even it does not fail to exhibit the ambiguity of Ortega's vision. On the one hand "Goethe is eternally deserting his innermost destiny" (IV, 410), on the other hand he is that giant within our Western civilization "in whom, for the first time, dawns the consciousness that human life is the individual's struggle with his most intimate and personal destiny, i.e. that human existence is made up by the problem of itself" (IV, 403). How can we account for the two-sidedness which lies not so much in Goethe (as Ortega believed<sup>10</sup>) but in Ortega himself (as I believe)? "The intention of this work is neither biographical nor does it aim at the interpretation and appreciation of Goethe's poetic writings. My question on the contrary is this: What is the spiritual meaning of Goethe's existence in general?" These words to be sure are not Ortega's, but they are taken from the preface to Georg Simmel's *Goethe*,<sup>11</sup> which Ortega very consistently designated as the only readable book on this

<sup>10</sup> Cf. Ortega's "Concerning a Bicentennial Goethe," in *Goethe and the Modern Age*, ed. Arnold Bergstraesser (Chicago, 1950), p. 353.

<sup>11</sup> Leipzig, 1913.

subject (IV, 398). No wonder, for these words are a perfectly adequate characterization of Ortega's own critical attitude. What Ortega is after is not so much a new understanding of Goethe but rather and above all a comprehension of the spirit of his own epoch mirrored in a figure great enough to encompass humanity. It is not within the scope of the present discussion to decide whether such an approach is legitimate or not. Karl Jaspers seems to agree with Ortega when he says that it is our "task to see Goethe's limits. The accomplishment of this task is indispensable for the reappropriation of Goethe in our world."<sup>12</sup> Emil Staiger on the other hand rejects this kind of thinking by insisting that one should ask the question: How do we come off in the face of Goethe nowadays? — rather than: What has he to offer us today? This, according to Staiger, is the only way of rendering that service to our times which no one can render who permits them to prescribe the laws of his thinking.<sup>13</sup> Without resolving this difficulty, suffice it to say that Ortega's attitude toward Goethe is characteristic of his attitude toward the whole complex of German culture. The phenomena of German civilization have a double significance for him. They are intellectual entities to be reckoned with and to be continually reevaluated in the light of evidence; but they also have a second function: they are autonomous symbolic values within Ortega's philosophical system and serve the purpose of helping clear up the critical situation of modern culture. This, I suggest, is one of the major sources of the ambiguity one encounters as a provocative ingredient in Ortega's view of the German heritage.

And there is another aspect in which Ortega's image of Goethe seems to be representative of his vision of German culture as a whole. Even as to the great sage of Weimar, throughout his life Ortega keeps returning to German culture as to a magic fountain, in order to approve or to reject, but always to immerse himself in it, emerging rejuvenated and with fresh vigor.

<sup>12</sup> *Unsere Zukunft und Goethe* (Zürich, 1947), pp. 16-18.

<sup>13</sup> *Goethe* (Zürich, 1952), pp. 11-12.



## BOOK REVIEWS

**Jean Pauls sämtliche Werke. Ergänzungsband: Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen.**

*Hrsg. von Eduard Berend. Weimar: Hermann Böhlau Nachf., 1956. 484 Seiten. Preis: DM 29.20.*

In Eduard Berend hat die deutsche Literaturgeschichte noch einmal einen jener großen Herausgeber, die ihr ganzes Leben der Kenntnis eines bedeutenden Dichters und aller seiner Auswirkungen widmen. Dieser Ergänzungsband zu der monumentalen Ausgabe mutet wie ein hochherziges Geschenk an, das der Gelehrte einer gebildeten Leserschaft darbringt, weil er sie an dem Genuß seines Lebens teilnehmen lassen will. Das Buch enthält 366 zeitgenössische Berichte zu Jean Pauls Leben. Der Dichter hatte es mit Goethe gemein, liebende und ehrfürchtige Besucher anzuziehen die sich über die Begegnung brieflich, mündlich und in Tagebüchern zu berichten gedrängt fühlten. So entstand denn neben den Werken ein ebenso reiches Lebenskunstwerk, das auf die vielfältigste Weise in die Zeit wirkte. Wem die Biedermannschen Goethe-Bände Lebensbegleiter sind, der kann die volle Dankesschuld ermessen, die wir diesem köstlichen Bande schulden. Von den freundlichen Erzvätern, Gleim und Wieland, über den Weimarer Kreis, Goethe, Frau von Schiller, Frau von Stein, Frau von Kalb, das Ehepaar Herder, die Knebels, bis in die späte Romantik, die Schlegels, G. H. Schubert, Tieck, Schleiermacher, Savigny, Steffens, die Rahel, Platen, K. M. von Weber, reichen die Zeugnisse, zwischen denen sich die vielen Stimmen der weniger bekannten Zeitgenossen fast alle zur rühmlichen Schilderung von Jean Pauls Güte, hohem Geist, reiner Menschlichkeit, gesprächsgewandter Anmut und reicher Aufnahmeleidenschaft vereinen. Wie er selber groß war, war er zum Verehren gestimmt. Vor einem Goethebild sagt er einmal: „Das ist das einzige, was ich vor dem großen Manne voraus habe, daß ich seine Schriften richtiger und würdiger aufzufassen verstehe als er die meinigen.“

Um ein wirkliches Bild von Jean Paul zu gewinnen, lese man etwa die drei grundverschiedenen Berichte dreier Zeugen: die von Varnhagen, Heinrich Voß und Therese Huber, deren vereinte Stimmen Mensch und Dichter umschreiben. Varnhagen, wie immer glänzend schildernd, erfaßt Jean Paul ganz lebendig in seiner hohen geistigen Bedeutung. Heinrich Voß verklärt ihn schwärmerisch, hainbündlerisch und unterstreicht die gemütvollen, anekdotischen Seiten, während die grundgescheite, völlig unsentimentale Therese Huber, gemäß ihrer Einstellung „Ich lasse mir nicht imponieren,“ kritisch-scharfsichtig erkennt, wie vieles an Jean Pauls scheinbarer Weltkenntnis eine aus Büchern zusammengetragene Konstruktion ist. Im Gegensatz zu Goethes Leben ist dieses nicht ein immer weiter umsichgreifendes, immer gefährdet bleibendes Ringen um den Dauer im Wechsel. Jean Pauls Leben erscheint wie ein langer, fast gleichmäßig glücklicher Ablauf mit zwei Höhepunkten: dem Besuch des sonderbaren Provinzlers in Weimar 1796, wo er

seinem Herder mit Tränen an die Brust sinken kann und staunend von einer geistigen weltoffenen Gesellschaft anerkannt wird und dem Besuch in Heidelberg 1817, wo ihm die Studenten einen Fackelzug bringen. Wie in seinen Büchern gab er auch im Leben fast immer zu viel. Wo er ist, entstehen sofort trunkene oder erregende oder gemütliche oder komische oder groteske Situationen. Erst in den letzten Jahren fängt er an, einem etwas auf die Nerven zu gehen mit tränenseliger Familienduselei; dem Anspruch, immer das Wort zu führen; seinen Marotten über untrügliche Wettervorhersage und Magnetismus; dem Sich-in-Szene-Setzen mit allerlei Putzigkeiten, Mädchenküssen und leichten Tränen. Und doch begreift man auch dieses noch als unumgesetzten Werkstoff, der sich, aus Überfülle, in einer Art Rohform dem Leben mitteilen muß.

Fünzig Seiten Anmerkungen, ein exaktes Namen- und Sachregister und 16 schön reproduzierte Tafeln ergänzen das sorgfältig gedruckte Buch.

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

#### Rasser of Alsace.

By L. A. Triebel. Carlton, N. 3, Victoria (Australia): Melbourne University Press, 1954. 150 pages. Price: 30/- net.

It is most gratifying to receive from the University of Tasmania in Australia a splendid piece of research that would indeed do credit to any American or European university. This well-documented and illustrated book is apparently taken from a longer dissertation and is the result of extensive research and several visits to Europe. Professor Triebel presents not only the life of Johann Rasser, parish priest and schoolmaster of Ensisheim, and a critical analysis of his *Spil von Kinderzucht*, but offers also a valuable contribution to the field of sixteenth-century German drama and stage history.

The last three chapters are especially noteworthy. In Chapters V and VI, the author traces not only the various productions of "Schuldrama" and an analysis of the Rasser play, but also its literary ancestors. He finds prototypes in the "speculum vitae" or "mirror of life" literature, and above all in Wimpfeling's *Stylpho*, in Macropedius' *Petriscus*, and in Wickram's *Knabenspiegel*. The type characters, such as the shrew, the schoolmaster, the obstreperous student, the fool, the Jew, etc., are all well depicted and their parallels in other plays are cited.

The last chapter is the most rewarding. After carefully comparing earlier attempts at the reconstruction of Rasser's stage (Bolte, Brooks, Lachmann, Schwenkendiek, Eckhardt, and Borchardt), Triebel offers a partially new interpretation based upon the illustrations, the stage directions, and the dialogue. He makes a convincing case for an open-air quadrangular stage with curtains on three sides and with eight "domus" on the back and side curtains. He places all the action on the front stage or street, even the few "suggested interior" scenes.

The book has an index, but no bibliography other than the footnotes. Printing and typographical accuracy are excellent.

Southern Methodist University.

—Gilbert J. Jordan

### A German of the Resistance.

*The Last Letters of Count Helmuth James von Moltke. Second enlarged ed. London: Oxford University Press, 1948. 71 pp.*

*Das Gewissen steht auf.*

*By Annedore Leber. Berlin-Frankfurt/Main: Mosaik Verlag, 1954. 237 pp.*

It is perhaps a bit unusual to review in this periodical books which appear to have little to do with the study of the German language and literature. The two volumes in question, however, deserve the attention of all who are interested not only in German but also in the Germans, of all who wish to understand more fully the complex picture of recent German history. Both works present well documented accounts of individuals who sacrificed their lives in their resistance to Hitler. Although the basic facts of the German resistance are no longer unknown (descriptions of it have been adapted as college texts), the two books help to expand and complete the picture.

The little volume *A German of the Resistance* contains three letters of Count Helmuth James von Moltke, one written in English to a friend in England in 1942, and two addressed to his wife after the trial in 1944. The last two letters are translated, followed by the original German text. The appendix contains the translation of a letter by Pastor Poelchau, the prison chaplain, describing Moltke's last days. A detailed introduction tells of Moltke's background, of the Kreisau-Kreis, and of his opposition to the Hitler government.

*Das Gewissen steht auf* selects the fate of sixty four Germans, from all walks of life, who between 1933 and 1945 had to pay with their lives for their opposition to the Third Reich. It is very well illustrated with numerous portraits and reproductions of court documents. A brief biographical sketch introduces each person, and more detailed text relates each individual's part in the resistance. Wherever possible, letters or other personal utterances are quoted. The book is a monument to many whose names were hardly known, and who would have soon sunk into oblivion. The author, Annedore Leber, herself close to the resistance movement, has compiled the material thoroughly and sympathetically. She closes the book with a valuable critical bibliography.

University of Minnesota.

—Gerhard Weiss

### Irrtum und Mißverständnis in den Dichtungen Heinrich von Kleists.

*By Helmut Prang. Erlangen: Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Band 5, 1955. 66 pages. Price: DM 5.00.*

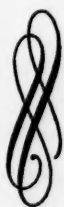
Professor Prang (Erlangen) subjects Kleist's dramas, *Novellen*, *Anekdoten*, poems, essays, and letters to an exhaustive scrutiny as to the role, both ideological and linguistic, played in them by mistaken impressions, delusions, and misunderstandings. He shows that these elements are important in the majority of Kleist's dramas, most conspicuously in *Die Familie Schroffenstein*, *Amphitryon*, and *Penthesilea*. The author concludes that erroneous impressions lead to tragedy in Kleist's dramas and, to a lesser extent, in his *Novellen* when determined by destiny, human inadequacies, or wicked intention. Divine intervention is, however, able to curtail the fateful influence of these factors. The *Anekdoten*, poems, essays, and letters are found to yield little on the subject. Prang notes

also that Kleist's characters tend to underestimate or dismiss suspected illusion, whereas they are diffident when confidence would be called for.

Prang's investigation will undoubtedly focus attention on an interesting feature of Kleist's work. At the same time, it poses more questions than it answers. In his last footnote, at the very end of the study, the author raises a fundamental question which he would have done well to take up in the body of his monograph: viz., to what extent are error and misunderstanding indispensable parts of dramatic (and novellistic) structure? The next question would be: just how does this motif fit into Kleist's *Weltbild*? In order to elucidate this problem, it will be necessary to differentiate more subtly between the variations and shades of *Irrtum* and *Mißverständnis* in Kleist's work. We hope that Professor Prang will continue his painstaking investigation in these directions.

Indiana University.

— Henry H. H. Remak



## TABLE OF CONTENTS

Volume XLIX	February, 1957	Number 2
Gretchen im Urfaust / Heinz Politzer .....		49
Heine in Spain (1856-67) — Relations with Rosalia de Castro / Alberto Machado da Rosa .....		65
Heine and His "Atta Troll" in Spain / Ignace Feuerlicht .....		83
Ortega y Gasset and German Culture / Egon Schwarz .....		87
Book Reviews .....		92

---

# MIDDLEBURY

## DEUTSCHE SCHULE

WERNER NEUSE, Director  
Middlebury College

June 28 — August 15  
1957

HELMUT PRANG, Visiting Professor  
University of Erlangen

HELMUT BOENINGER  
Stanford University

ELIZABETH BOHNING  
University of Delaware

HERBERT LEDERER  
Wabash College

HAROLD LENZ  
Queens College

KARL-HEINZ PLANITZ  
Lake Forest Academy

OSKAR SEIDLIN  
Ohio State University

FRITZ TILLER, U.S. Military Academy

*Among the courses offered:*

German Romanticism • Seminar on German "Novelle" •  
Dramatists of the Nineteenth Century • Survey of German  
Literature • Practical Phonetics • Language Practice

Write to:

THE LANGUAGE SCHOOLS OFFICE

MIDDLEBURY COLLEGE

MIDDLEBURY 26, VERMONT

---



THE COSMOPOLITAN SUMMER SCHOOL IN THE ROCKIES

THE UNIVERSITY OF COLORADO

### *Language House Program*

for students with TWO years college study or equivalent experience in

FRENCH      GERMAN      SPANISH

Distinguished guest lecturers will be added to the resident faculty,  
offering a wide range of courses to language students at all levels.

First term: June 14 to July 19

Second term: July 22 to August 24

For information write . . .

HEIDI BLOMSTER

Dept. of Mod. Lang. — Division B

UNIVERSITY OF COLORADO

BOULDER, COLORADO